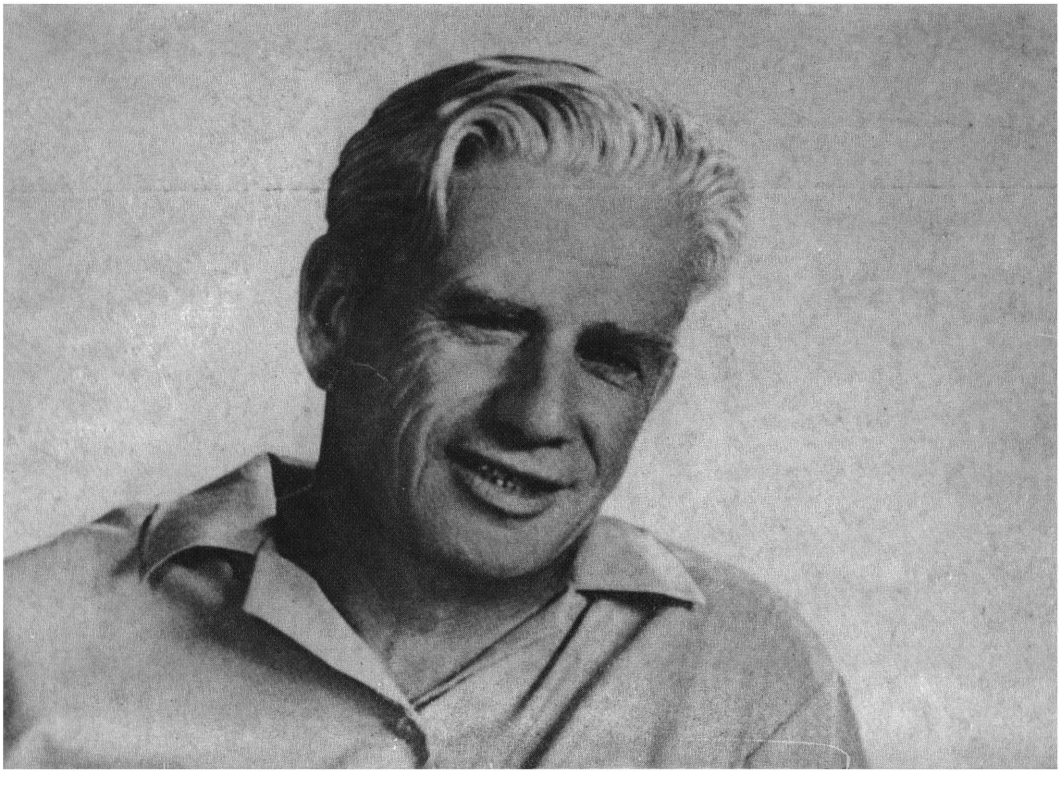
ISSN 0130—6405

ИСКУССТВО КИНО

1988 4



В кадре из фильма «Быть или слыть» — председатель колхоза Александр Сидоров — герой ленты саратовского теледокументалиста Дмитрия Лунькова. Автор фильма вновь подтвердил, что общественная активность кинопублицистики на современном этапе успешно реализуется в показе самобытной личности в ее взаимосвязях с социальным контекстом бытия.

ИСКУССТВО КИНО 4/88

Ежемесячный журнал
Орган
Государственного
комитета СССР
по кинематографии
и Союза
кинематографистов
СССР
Основан в 1931 году

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного редактора)
Караганов А. В.
Козлов Г. Ф.
(зам. главного редактора)
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Салынский А. Д.
Синельников В. Л.
Сокуров А. Н.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шинарбаев Е. Б.

Содержание

Современность и экран

3 *Даниил Гранин.* Путь один

Новая модель кинематографа

9 *Микаел Стамболя́н.* Каким быть кинопрокату

12 *Л. Марягин.* Человек из резерва

Свободная тема

18 *В. Кардин.* Ветер вчерашнего дня

Кинематограф 80-х. Дневник

Необязательные заметки

29 *Ю. Богомолов.* Юпитеры сердятся...

Разборы и размышления

32 *Ольга Кучкина.* Видеть и слышать, понимать и помнить

38 *Петр Шепотинник.* Крылья

44 *Т. Иенсен.* «Не герой»

51 *Г. Масловский.* Привет!

200 строк

57 *Ю. Смелков.* Без концепции

Портреты

60 *М. Ямпольский.* Схема? Свободная стихия!

69 О творческом методе А. Пелешяна: Илья Вайсфельд, Виктор Шкловский, Ю. Лотман

Теория, история

Лаборатория

74 *Виктор Листов.* Язык революции, язык культуры

82 *Нея Зоркая.* «...Страшное, правдивое и мстительное искусство»

Иллюзион

96 *Евгений Марголит.* «Звенигора»

99 *Леонид Трауберг.* «Цирк»

Памяти товарища

102 Л. И. Мильчин

За рубежом

Экран мира социализма

Чехословацкая панорама

104 *Г. Компаниченко.* Неизвестное становится известным

108 *Нина Зархи.* Дай ответ...

112 *Сергей Лаврентьев.* Как ни странно — о Хитиловой
116 *Мирон Черненко.* Евангелие от Мартина
119 *Юрай Якубиско:* «Я — оптимист»
122 *Душан Клейн:* «Как поэты борются за перестройку?»
Резюме
125 *Татьяна Хлоплянкина.* Что в неводе?
Рассказы кинематографистов
137 *Георгий Полонский.* Трудности любви

Сценарий

143 *Роман Солнцев.* Торможение в небесах
175 **Фильмография**

In this issue:

Talk with writer Daniil Granin about literature and cinema (p. 3). Critic Mikhail Stamboltsian reflects on the ways of distribution (p. 9).
Film director Leonid Mariagin — about the new model of film industry on «Mosfilm». (p. 12).
Article of V. Kardin: cinema and cult of Stalin's personality (p. 18). Notes of Youry Bogomolov about recent publications in press (p. 29).
Reviews of the TV films: «The Witness» (p. 32), «My Sister Liusia» (p. 38), «The Spot» (p. 44).
Reviews of the films: «A Man from Boulevard of Capuchins» (p. 51), «Without Sun» (p. 57).
Article about the documentary films of Artur Peleshian (p. 60).
Notes about the TV serial «V. I. Lenin. Pages of Life» (p. 74).
Osip Mandelshtam and cinema (end. p. 82).
«Illusion» — «Zvenigora» (USSR, 1928, p. 96) and «The Circus» (USA, 1928, p. 99).
In memoriam of cartoon director Lev Milchin (p. 102)
Czechoslovakian panorama: The unknown cinema of our friends (p. 104).
Reviews of the films: «Thousand Years'Old Bee» (p. 116) and «Why?» (p. 108). Profile of Vera Chytilova (p. 112).
Talks with film directors Dushan Klein (p. 122) and Jurai Jakubisko (p. 119)
March repertory (p. 125)
Georgy Polonsky: recollections about film director Dinara Asanova (p. 137)
Script by Roman Solntsev «Braking in the Heaven» (p. 143)
Filmography (p. 175)

©
Журнал
«Искусство кино»,
1988

На 1-й стороне обложки:
Валерий Приёмыхов и Анатолий Папанов (это его последняя работа в кино) в фильме «Холодное лето пятьдесят третьего...» (режиссер А. Прошкин, «Мосфильм»)

На 4-й стороне обложки:
**кадры из фильмов «О том, как поэтам нравится жизнь» (вверху) и «О том, как поэты теряют иллюзии» чехословацкого режиссера Душана Клейна.
Эти фильмы были показаны во время Дней чехословацкой киностудии «Баррандов» в Москве осенью 1987 года.
Материалы о Днях «Баррандова» читайте в этом номере.**

Оформление
Остольского К. О.
Художественный редактор
Иванова Т. Ю.
Корректор
Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Телефон 151-02-72
Сдано в набор 25.01.88.
Подп. в печать 9.03.88 А07559
Формат бумаги 70×100 1/16,
печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 14,65, уч.-изд. л. 17,6.
Печать офсетная.
Тираж 53 000. Заказ 136
Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский
полиграфический комбинат
В/О «Союзполиграфпром»
Государственного комитета СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
142300 г. Чехов Московской области

Издание Союза
кинематографистов СССР

Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Даниил Гранин

Путь один

Беседу ведет М. Брашинский

Михаил Брашинский. Наш разговор, Даниил Александрович, я бы хотел начать с вопроса, который мне лично кажется необычайно острым сегодня, хоть и относится он к прошлому. Искусству нынче дышится легче, вольготнее, оно получило и продолжает получать новые импульсы для пополнения своих жизненных ресурсов, для раскрепощения, для развития. Но эта ситуация сложилась не так давно и, что называется, не в недрах прежней. Я бы назвал предшествовавшее десятилетие «провалом во времени», в частности, в художественном времени. Многие связи — не только искусства с жизнью, но и внутри самой структуры искусства — были искажены или разрушены вовсе. Что вы думаете по этому поводу? Существенно ли, и если да, то насколько, для нынешнего положения дел то, что было в недалеком прошлом? Ведь связи необходимо восстанавливать, и вряд ли это можно сделать быстро и просто.

Даниил Гранин. Не думаю, что вы правы в самой постановке вопроса. Искусство, а литературу в особенности, слишком любят разделять на периоды. Я этого не понимаю. Возьмем «военную» литературу: если расписать ее по хронологии, то будет видно, что появление новых интересных произведений, новых авторов — процесс непрерывный. Допустим, в 70-е годы пришел В. Кондратьев, рядом с ним работали В. Семин, К. Воробьев, а до этого были Казакевич, Симонов и другие, все они стоят в одном ряду (я, разумеется, не оцениваю дарований), в одной неразрывной цепи. То же можно сказать о «деревенской» теме и о «рабочей» — лучше ли, хуже ли, со спадами, с подъемами, но «провал»? Связи искусства с жизнью — они сокровенны, и я бы не взялся так категорично судить о них. А Катаев со своими превосходными вещами, именно в 70-е годы открывший новые удивительные возможности прозы? А новые вещи Бакланова, Бондарева, Быкова?

М. Брашинский. Но вы говорите об отдельных крупных индивидуальностях, я же клоню к вопросу об общей картине, о духовном поколении, которого 70-е годы не только не дали, но и, похоже, затруднили его возникновение для будущего.

Д. Гранин. Общая картина складывается прежде всего лучшими писателями. Не думаю, что категория поколения вообще так уж существенна для искусства. Ну, вот недавно появился новый роман Дудинцева — интересный, острый роман. Что это такое? Уж, во всяком случае, не новое поколение. Или новый роман Приставкина. Как все это соотносится с поколением, мне трудно представить. Каждый художник — это отдельный мир, и чем он меньше связан с поколением, чем больше он не похож на других, тем он интереснее.

Тут есть другая сторона медали, и можно говорить о целой генерации художников, утративших идеалы, сдавшихся обстоятельствам, ставших относиться к своему труду только как к средству существования, о всяческих приспособленцах, конъюнктурщиках, которые сейчас первые «перестроились», потому что им это удобно, и вот

они вновь «у знамени». О генерации, лишенной сомнений и убеждений. Время, о котором вы заговорили, было временем духовной замороженности, неоправдавшихся надежд, я бы даже сказал, временем растления. Оно воспитывало людей цинично, не нравственно. Длилось оно не год, не два и оказало влияние на формирование молодых, тех, кому сейчас 35—40 лет, они взрослели в этот период. Они пережили его и впитали. И вот сейчас они приходят в искусство. Очень многие из них — люди способные, но по тем или иным причинам променявшие свой талант, растратившие его. Я уверен, что есть среди них те, кто найдет в себе силы создать что-то настоящее. И чем быстрее, активнее будет меняться наша жизнь, тем острее для них будут становиться вопросы выбора.

М. Брашинский. Однако появились ли, по-вашему, в литературе последнего времени какие-то новые черты, и если да, то открывают ли они некие новые перспективы для искусства кино?

Д. Гранин. Что касается современной литературы, то я думаю, что характерно для нее — это острый публицистический элемент, потребность писателя активно вмешаться в происходящее — то, что живет в прозе Можаева, Распутина, Быкова, Адамовича, и то, чего еще несколько лет назад было куда меньше.

Но есть и другой, не менее важный момент. Сейчас появилось довольно много произведений, которые по тем или иным причинам нельзя было публиковать раньше. Это вещи умерших и здравствующих писателей, лежавшие в их столах, это произведения тех, кто был погружен в историческое забвение. Нам сейчас открыли Набокова, Гумилева, Ходасевича, а это уже много. Уровень литературы связан с уровнем кино, как в сообщающихся сосудах. В литературе всегда чувствуется локоть кино, и наоборот. Естественно, что высокий уровень литературы предъявляет свои требования к кинематографу, к режиссуре. Режиссеры, по моему убеждению, это люди, которые вынуждены много читать. И то, что сейчас они имеют возможность читать больше хорошей литературы, прекрасно. Ведь закрытые прежде книги открылись не только для литераторов, для читателей, но и для кинематографистов.

М. Брашинский. Возможно, я придираюсь, но из названных вами вновь обретенных писателей двое поэты, а возможность приобщения к кино третьего весьма проблематична, во всяком случае, экранизации на Западе его книг, насколько я знаю, не дали больших художественных результатов. Считаете ли вы возможной экранизацию любого литературного произведения?

Д. Гранин. Да, конечно. Экранизировать можно все. (Замечу попутно, что Ходасевич блестящий прозаик.) Тут все зависит от таланта режиссера. Вообще к работе экранизаторов я отношусь с большим уважением. Это не всегда благодарный, но очень благородный труд. Он дает возможность каждому не только ознакомиться с кругом идей, заложенных в произведении, но и с наиболее дорогими ему мыслями и образами встретиться вновь и по-новому. Разумеется, всегда необходимо учитывать «киногеничность» экранизируемого текста.

М. Брашинский. А как вы ее понимаете?

Д. Гранин. Есть проза, которую труднее поставить, а есть — которую легче. Тут дело, наверное, даже не столько в произведении, сколько в авторском мире писателя. Допустим, Чехова уже научились ставить в кино, и очень удачно. А вот Платонова — пока нет. Тут многое зависит от авторской интонации, которой надо найти эквивалент. Я бы не сказал, что идеи Платонова невозможно воплотить на экране, но они так прочно связаны с его неповторимой интонацией, с лексикой и стилистикой, что перевести их на другой язык очень трудно. Экранизация — это переводческое искусство, и точно так же, как не всякий писатель может быть пе-

реводчиком, не всякий режиссер, вероятно, может экранизировать.

М. Брашинский. Ваши размышления основаны и на собственном опыте. Ведь вы с кино давно имеете дело?

Д. Гранин. Давно и не всегда удачно. Я не из тех писателей, которым очень везет в кино. Причины этому могут быть разные. Возможно, все дело в том, что сам я глубоко не вхожу в работу и целиком полагаюсь на режиссера. Возможно, вещи мои не слишком киногеничны. А может быть, просто «не случилось». Фильмы были, даже много, а вот радости большой не было. Другое дело —. телевидение, с ним у меня как-то лучше получилось, удачнее. Были «Дождь в чужом городе», «Картина» — фильмы, принесшие мне удовлетворение. Сейчас Булат Мансуров, автор прежних экранизаций, снимает четырехсерийный фильм «Иду на грозу» — вещь старую, но, как оказалось, не устаревшую по проблематике.

Но не только из-за картин, которые я считаю удачными, я предпочитаю телеэкранизацию. Работая для телевидения, я убедился, насколько это интереснее, чем писать для кино. И вот почему. Здесь вступают в действие совершенно другие силы. Телевизор смотрит одновременно огромное количество людей. Это значит, что на следующий день будет обсуждение увиденного. И человек, когда смотрит, уже знает это, готовится к тому, что от него потребуется какое-то суждение, оценка. И это не только большая нравственная школа, но и воспитание нового внимания и интереса к произведению. В кино такое почти не сказывается, отсутствует этот самый эффект одновременности.

М. Брашинский. Но есть еще и художественный эффект. По-моему, телевидение, во всяком случае пока, склонно больше «выговаривать» истины и проблемы, чем выражать их одному ему присущим эстетическим языком...

Д. Гранин. Не нужно преуменьшать художественные достоинства телевидения. Оно сейчас работает куда лучше и интереснее, чем прежде. В связи с этим даже возникает проблема: чем лучше работает телевидение, тем меньше остается времени для книг, для других видов искусства и вообще для жизни. Одна передача интересная, за ней — вторая, а по другой программе — третья, и вот люди просиживают у экрана весь вечер, получая при этом качественную духовную пищу.

М. Брашинский. Это связано в основном с телепублицистикой...

Д. Гранин. Не могу согласиться. Есть много художественных телепроизведений. Да, публицистика сегодня завладела вниманием людей. Не только на телевидении. Раньше так жадно газет не читали. А сегодня их читают с бóльшим интересом, чем художественную литературу. Время, которое тратит теперь средний интеллигент на чтение газет и на телевидение, в несколько раз больше, чем пару лет назад, но времени-то у него не прибавилось — вот и приходится потесниться книгам и прочим вещам. Почему так происходит? Да потому, что люди хотят понять, увидеть своими глазами, что творится вокруг, в стране, а публицистика, в частности телепублицистика, приобщает их к этому. Пробудился гражданский интерес к жизни, он преодолевает пассивность зрительского восприятия — ищет формы более активного соучастия зрителя.

М. Брашинский. Телевидение, вы правы, объединяет людей. Но оно не снимает, да и не должно снимать все проблемы, связанные с воспринимающей аудиторией. Ведь публика, если можно так выразиться,— понятие не единственного, а множественного числа. Не кажется ли вам, что со временем произошла вполне явственная дифференциация публики, связанная, возможно, и с тем духовным дефицитом, который образовался в недавнем прошлом? В кино это особенно заметно — контакт со зрителем тут самый непосредственный и может быть непосредственно зафиксирован.

Д. Гранин. А чем это плохо?

М. Брашинский. Это, может быть, и не плохо, да только искусство и институты, осуществляющие его связь с публикой, как-то слабо реагируют на это расслоение, а подчас и просто игнорируют его. На Западе искусство давно уже сориентировалось в такой ситуации, и это в социокультурном плане только помогает контакту с разношерстной аудиторией.

Д. Гранин. Лично я этих адресов не признаю. Не знаю, что значит писать «для молодых» или «для стариков», «для массы» или «для избранных». Я пишу то, что мне интересно, что болит, волнует, чего я не понимаю. Я пытаюсь сам себе что-то объяснить. Мне непонятны опасения, что это будут читать только старики, а молодым, скажем, это будет неинтересно. Нас с А. Адамовичем уверяли, что «Блокадная книга» захватит только блокадников. Да, книга получилась тяжелая, да, многие молодые не хотят ее читать, но есть и блокадники, не пожелавшие переживать трагедию заново. Кто их осудит? И все-таки у книги нашлось немало заинтересованных читателей разного возраста — для них многое было открытием.

Конечно, есть разные жанры — каждый имеет свои законы, свои правила, свою «систему координат» и свой круг публики. Мне бы, например, хотелось написать приключенческий роман, попробовать себя в новом жанре. А критерии у искусства, по-моему, неизменны: художественность, правда характеров, личная насущность проблем. Вот вы сказали о западном кино, там, мол, проблемы со зрителем решены. А меня наше кино, при всех его недостатках, в последнее время стало интересовать гораздо больше западного. Проблемы, которые ставит теперь зарубежный экран, мне кажутся надуманными и пустоватыми. Меня привлекают пускай не очень умелые, пускай даже «средние» наши картины: в них есть желание вмешаться в действительность, в них есть прочная связь с жизнью людей, которых я знаю и рядом с которыми живу.

Допустим, «Зимняя вишня» (я даже не беру фильмы, связанные с серьезными политическими, социальными, производственными проблемами, а вот — чисто бытовая вещь). Она меня трогает и занимает куда больше некоторых суперсовременных и совершенных западных творений. И, думаю, не одного меня. Потому что она отвечает не каким-то там «зрительским», а человеческим потребностям и настроениям. Мы сегодня, мне кажется, приближаемся к новому этапу нравственной жизни. Люди устали от хамства, несправедливости, злобы и тянутся к каким-то более гуманным, тонким, добрым вещам. Нынешняя западная кинематография бедна такими вещами. Мы очень стосковались по честности, чистоте, нежности, отзывчивости, милосердию, стосковались и в жизни и в искусстве. Помню, показывали у нас старый английский телесериал «Сага о Форсайтах». Хороший был фильм, само собой, но люди еще потому так смотрели его, что ощущали радость от того, с каким вниманием там люди относятся друг к другу, как они спокойно говорят, как воспитанны. Атмосфера уважения человека к человеку покоряла. А теперь это ценится еще больше. И когда искусство пытается ответить людским чаяниям, оно, я думаю, находит широкий отклик.

Тут, наверное, точнее говорить не о вкусах, а о потребностях наболевших, вызванных временем, историей. Ведь публицистика — это тоже потребность. Публицистика — это документ и осмысление. И сегодня документ — не только опубликованный в газете, но и художественный — меня лично интересует больше вымысла. Привлекает достоверность, подлинность, «сочинительство» утомляет — может быть, слишком долго за нас «сочиняли» нашу жизнь. В ГДР я видел документальный фильм «1945 год». Там есть вещи поразительные по силе воздействия и интенсивности художественной образности, притом что использована одна только хроника. Скажем, Кейтель, перед тем как подпи-

сать капитуляцию — конец целой империи, крушение всего! — сидит в комнате со своими офицерами и гоняет анекдоты, все гогочут. Разве такое придумаешь, измыслишь в сценарии или на площадке с актерами? Жаль, что советский зритель не имеет возможности увидеть эту замечательную картину.

Другой пример, казалось бы, далекий от документализма — фильм Климова и Адамовича «Иди и смотри». Очень сильная, жесточайшим образом сделанная картина. И хотя у меня она вызвала некоторые сомнения эмоционального порядка — я имею в виду правомерность сегодня подобного показа немецкого народа,— от нее пахнуло такой достоверностью и свежестью нашего восприятия тех лет, которая исторически драгоценна.

М. Брашинский. Ваши зрительские пристрастия явственно ощутимы и в вашей собственной работе. К жанру художественно-документальной биографии вы обращаетесь не впервые: раньше была «Клавдия Вилор», теперь — «Зубр». Насколько для вас принципиально новое обращение к документу, и вообще, можно ли сказать, что сегодня биографический жанр становится все более актуальным?

Д. Гранин. Можно и так, ведь на примере судьбы человека мы познаем время, историю. Но думать о принципиальности, актуальности мне не приходилось. Мне хотелось написать про конкретную судьбу конкретного человека. Вот и все. А судьба его интересовала меня по многим обстоятельствам. Я его любил, и меня мучило несправедливое отношение к нему, ко всему, что он сделал. Я был убежден, что это великий человек и что он заслуживает признания. Стал я изучать его жизнь, и для меня возникали открытия, касающиеся уже не только его личности, но и времени, в котором он жил. Я хотел разобраться, почему он не вернулся в Советский Союз до войны. Так я узнал, как до него дошла весть об аресте Вавилова и других его товарищей и коллег, как трудно сознавалось, что в эти годы вернуться нельзя. Я убедился, что в Германии в те годы была совершенно другая психологическая обстановка, чем мы себе представляем. Мы сегодня смотрим на это время сквозь войну, а войны еще не было, и, оказывается, отношения фашистской Германии с Советским Союзом были вполне дружественные.

М. Брашинский. Даниил Александрович, вы, наверное, видели «Покаяние». Не буду говорить о фильме, затрону только один его аспект, интересующий меня. Масса толков вокруг прототипа центрального персонажа, и при этом совершенно очевидно, что для автора не столько важна реальная фигура, сколько тот уровень художественного и исторического обобщения, на который она позволяет выйти. Тут нет никакого биографического жанра, но есть исторический жанр, как и у вас, только другой его полюс. Факт и гипербола, с одной стороны, факт и хроника — с другой. Вы писали хронику жизни конкретного человека, и важно было, соответственно, чтобы он был узнан. Но как тогда быть с художественным обобщением, или — как соотносились в вашей работе единичное и всеобщее?

Д. Гранин. В процессе работы я меньше всего рассуждал об этих отвлеченных вещах. Подобные вопросы мне малоинтересны. Если бы я задавался специальной целью, все выглядело бы иначе, надуманным и насильственным. Я не знаю, как работал Абуладзе, но уверен, что он исходил из конкретной судьбы конкретного человека — так обычно всегда начинает художник.

Так было у меня с моим героем. Поскольку через него прошло время, поскольку колеса истории задевали его и давили — то одно, то другое,— постольку в его судьбе отразилась эпоха, постольку она отразилась и в моей книге.

Подтверждение же тому, что написанное мной выходит за рамки одной биографии, я получил несколько неожиданное. Когда работа была закончена, оказалось, что у нее много про-

тивников, живых противников, которым эта история была опасна. Среди них были люди, преследовавшие Зубра, изгонявшие его из института в Обнинске, лысенковцы, которым он досаждал. Они начали атаковать журнал, писали письма, являлись к главному редактору с требованием прекратить публикацию, даже звонили в ЦК партии — в общем, делали все возможное, чтобы эта вещь не появилась на свет. Это было для меня показателем, что я задел социальных врагов моего героя. И своих тоже — ведь я-то был на его стороне, я его защищал. И это было для меня важной пробой, доказательством, что я затронул какие-то реальные противоречия нашей жизни, живые и по сей день.

М. Брашинский. Ну, а удалось вам все, что вы нашли, вложить в произведение?

Д. Гранин. Так не бывает, происходил отбор; то, что мне казалось наиболее интересным в этой судьбе, я отбирал для повести.

М. Брашинский. Я имею в виду проблему внутренней цензуры, которая, на мой взгляд, сегодня одна из самых больных для искусства. Существовала ли она для вас?

Д. Гранин. Существует. Это проблема серьезная. Я с ней сталкивался не только в этой вещи, но и в других своих вещах — ведь все предшествовавшие годы приучали нас к самоограничениям и к самопроверке, множили внутренние табу, которые нелегко преодолевать.

Надо все говорить — не на ухо, а во весь голос — о том, что ты раньше считал запретным, о чем боялся и думать. Допустим, 1937 год — явление, которого мы избегали раньше касаться, или проблема невозвращения, проблема интеллигенции, проблема отношения к русской истории — тут много проблем, которые мы научились обходить, умалчивать или пользоваться стереотипами, расхожими истинами. В нашей истории полно «белых пятен» — вещей, которые не только исторически никак не освещены, но и психологически непонятны. Вот в «Покаянии» есть сцена, где один из заключенных, ответственный партийный работник начинает наговаривать на себя и на других. Мы знаем, что такие случаи были. Но до сих пор мы не понимаем, почему люди во время процессов, скажем, Бухарина, Зиновьева, Каменева, даже процесса Промпартии выставляли себя врагами народа, врагами партии, как это происходило, как мужественные, вынесшие ссылки и каторгу люди ломались,— ведь это очень важно понять. Абуладзе решился дать один из конкретных ответов — пожалуй, впервые у нас,— и в этом мужество художника, в этом и есть преодоление внутренней цензуры, когда человек начинает размышлять обо всем свободно и глубоко.

Для некоторых зрителей «Покаяние» воспринимается не полностью, не хватает исторического знания. Про трагедии тех лет нет ни в учебниках истории, ни в литературе, их всячески скрывали. Когда мы раньше пользовались прописными истинами, решая или лишь называя сложнейшие, неразгаданные вопросы, все было просто и легко. Но если ты пробуешь преодолеть запретность и страх, открыть запечатанные сейфы, если ты позволяешь себе по-новому увидеть то или иное событие, тот или иной исторический отрезок, тут уже невозможно пользоваться чужим опытом, чужим знанием, а необходимо свое понимание, свое ви́дение, свое отношение. Это и есть работа нового мышления. Тут уже не на что опереться, тут каждый художник должен быть первооткрывателем. Это и страшновато и довольно трудно. Но в этом и есть наше дело и наша судьба. Другого пути у нас нет.

Микаел Стамболцян

Каким быть кинопрокату?

После «бури и натиска», после романтического взлета V съезда кинематографистов наступила, кажется, пора трезвых расчетов. И хотя переход к новому идет со скрипом, хотя «новая модель» пока никак не пробьет себе дорогу (то ли из-за нашего экономического убожества, то ли из-за боязни каких бы то ни было радикальных перемен), но ясно одно — долго так продолжаться не может. И поэтому хотелось бы высказать несколько замечаний по весьма существенному, на наш взгляд, пункту, обозначенному в «новой модели» кратким словом «прокат».

Каких только собак мы не навешали на кинопрокат за последнее время: высокохудожественное он не ценит, ему бы только «развлекаловку» крутить, развращая и без того не очень высокий зрительский вкус, и приписки тут, и просто подлог... Причем все, как говорится, соответствует действительности. Не соответствуют ей лишь наши претензии. Мы забываем (нам так хочется), что прокат со своими кинотеатрами, грубо говоря, торговая организация и обязан выгодно продавать фильмы. В этом смысл и суть его существования. И к каким бы высоким оценкам мы ни призывали прокатчиков, исходить они будут из конкретной выгоды. И будут правы.

«Новая модель» пытается учесть это и предусматривает: «финансовые взаимоотношения между киностудией и прокатом строятся таким образом, чтобы фильмам, обладающим наиболее высокими идейно-художественными достоинствами, предоставлялись наиболее благоприятные условия проката. Необходимо существенно дифференцировать и повысить оплату за качество фильма, с тем чтобы высокохудожественный фильм, даже если его посмотрит сравнительно небольшое число зрителей, финансово не проигрывал бы зрелищному фильму менее высокого качества».

Здесь много неясного. Кто и как будет определять «идейно-художественные достоинства фильма» в тех случаях, когда они не столь очевидны, как, скажем, в «Покаянии»? Как будут обеспечиваться эти «наиболее благоприятные условия»? Кто будет контролировать их соблюдение?

Как один из возможных вариантов, окончательную оценку фильма предлагается возложить на оплачиваемую «Всесоюзную прокатную комиссию», состоящую из прокатчиков, сотрудников Госкино СССР, членов СК СССР (?), деятелей культуры, представителей общественных организаций, социологов. Словом, вновь создается нечто громоздкое, стоящее между фильмом и зрителем.

Как же избежать всех этих сложностей и построить взаимоотношения студии и проката на естественной, деловой основе?

Для этого надо прежде всего признать студию не только хозяином фильма, но и хозяином фильмокопий. Не «дядя», сидящий в кинопрокате (или в Госкино), должен определять количество печатаемых копий, а сама студия, и изготовить их за свой счет. Тут раздаются возгласы: «Да так ведь любая студия каждый свой фильм распечатает в

тысячу, две тысячи копий, пустит их по всему Союзу, прокатает на одном сеансе, а потом: куда девать эту массу отснятой пленки?» Не будут студии так поступать. Потому что невыгодно им, если они хозрасчетные и самоокупаемые. А количество копий тоже не «с потолка» станут брать, как нынче. И не по пробным тиражам, как предусматривается в «новой модели». Как же?

Наиболее естественным путем налаживания деловых отношений и заключения договоров между студиями и региональными конторами проката нам кажутся полугодичные или ежеквартальные оптовые ярмарки-фестивали. Их может устраивать Госкино СССР или другая компетентная организация, лишь бы на этих ярмарках были созданы условия студиям и прокатным конторам для заключения взаимовыгодных сделок.

Сделки могут быть самыми разными по форме —здесь не должно быть ограничений. Студия может уступить копию за единовременную выплату, и копия переходит в собственность данной конторы проката без права передачи другим конторам. Студия может получить определенную сумму единовременно, а затем — отчисления от проката. Студия может получить бóльшие или меньшие отчисления от проката за определенный срок, после чего копия возвращается студии. Студия ту же копию по более низкой цене может уступить другой конторе, прокатывая фильм как бы «вторым экраном», и так далее. Вариантов может быть множество.

Понятно, что в разные регионы картина может быть продана на разных условиях. При этом нет необходимости особо заботиться о так называемых высокохудожественных картинах. Если студия желает создать более благоприятные условия проката, она должна позаботиться, чтобы эти условия были выгодны прокатчику. Отпадет также вопрос о том, кто будет оплачивать студии фактическую стоимость фильма. Все расходы студии должны покрываться (если покроют) только за счет денег, поступающих от демонстрации, то бишь продажи фильма населению. Это будет стимулировать снижение фактических затрат на фильм, иначе по «новой модели» получается так, что любые высокие затраты студии прокат покроет еще до демонстрации фильма.

Таким образом, имея на руках договоры с прокатными конторами, студия будет точно знать, сколько копий того или иного фильма ей надо заказать кинофабрике.

В этой ситуации исключается и другое, на наш взгляд, ненормальное положение, записанное в «новой модели», когда кинопрокат обладает правом отказаться от приема фильма в общесоюзный прокат. И хотя дальше следует оговорка,что это «не исключает права студии заключать договор на прокат фильма с региональными прокатными организациями», каждому, однако, ясно, что в этих случаях речь идет лишь о прокате в собственной республике. Иначе что же означают слова «отказаться от приема в общесоюзный прокат»?

Нынешнее положение дел в кинопрокате (и это положение сохраняется в «новой модели») обусловлено тем, что сегодня этот главк Госкино является единственным и монопольным покупателем кинопродукции (не считая телевидения). А значит,он монопольно диктует свои условия и действительно может стать организацией, от которой всецело зависит прокатная судьба фильма. Причем решающими могут оказаться любые обстоятельства вплоть до личных вкусовых пристрастий (чему примеров — тьма).

Чтобы избежать этого, необходимо децентрализовать прокат, создав действительно конкурентный рынок, где деловые партнеры смогут найти друг друга на условиях взаимной выгоды. Думается, что тенденцию повсеместной смены административных рычагов экономическими следует распространить и на эту сферу.

Не исключено, скажем, что студия уступит «по дешевке» фильм, который

затем станет рекордсменом проката и принесет прокатчикам денег больше, чем студии. Ну и что? Честь и хвала (и прибыль) в этом случае прокатчикам, а студия извлечет уроки и научится по-настоящему торговать не в убыток себе.

Возможен и обратный случай, когда действительно интересный и значительный фильм не захочет взять никто из прокатчиков. Тогда студия может вообще отказаться отдать фильм за бесценок и передать в сеть некоммерческого проката (а такой сетью должен располагать Союз кинематографистов). Ограниченный прокат (скажем, доступ только по членским билетам киноклубов) и пресса, создающая общественное мнение, могут возбудить не просто интерес к картине, а такой ажиотаж, что сами прокатчики станут охотиться за такими фильмами. Ведь и сейчас немало интересных фильмов, которые прокат по каким-то только ему известным критериям зачислил в непрокатные, в то время как зрители забрасывают редакции письмами с вопросом, почему у них эти фильмы не идут. А не идут потому, что прокату при нынешней ситуации все равно. Он единолично решает, что будут смотреть зрители, а что нет. А для выполнения плана всегда найдется зарубежный «верняк».

В «новой модели» предусматривается создание студии группой творческих работников, если их идейно-художественная програма будет утверждена Госкино СССР и Союзом кинематографистов. Почему бы не предусмотреть такое же положение для создания прокатных фирм? Не сегодня-завтра найдутся предприимчивые энтузиасты, которые предложат создать прокатную фирму (получающую от кинопроката в аренду от одного до нескольких десятков кинотеатров) для проката, скажем, документальных или мультипликационных фильмов. Хотя четкая видовая или жанровая определенность программы в этом случае вовсе не обязательна. Если не ограничивать инициативу, то и здесь возможно бесконечное множество вариантов. Кто-то вызовется прокатывать по всей стране, включая самые отдаленные уголки, только грузинские или прибалтийские фильмы, а кто-то окажется способен с выгодой для себя и для студий (и для всех нас) прокатывать только так называемые «трудные» фильмы.

Фирмы, однако, должны быть созданы только при кинопрокате, а в хозяйственной деятельности быть совершенно самостоятельными, самоокупаемыми хозрасчетными единицами. Они могут создаваться вместо региональных контор проката или функционировать параллельно с ними, но ни в коем случае не в их подчинении.

Что касается проката зарубежных картин, то здесь вряд ли возможно предложить приемлемое решение, покуда наши прокатные организации не имеют прямых контактов с зарубежными фирмами и вынужденно зависимы от «Совэкспортфильма». И как бы всенародно ни клялись руководители «Совэкспортфильма», что отныне закупать будут именно то, что нашему зрителю нужно, но и здесь монопольное положение этой организации предполагает либо «вкусовщину», либо «руководящие указания», короче говоря, зависимость от чьих-то личных мнений. При существующем порядке вещей ни критика, ни Союз кинематографистов, ни тем более зритель не могут контролировать деятельность этой организации, и чем скорее мы избавимся от подобных прекраснодушных иллюзий, тем лучше для дела.

В качестве же полумеры можно предложить вынести купленные за определенный период зарубежные фильмы на ту же оптовую ярмарку-фестиваль, где цена каждого фильма (или процент отчислений) будет зависеть от суммы, которая заплачена за него на международном рынке. Для значительных произведений мирового кино следует установить существенную скидку. В данном случае государство как бы берет на себя часть расходов во имя приобщения своего

народа к высокому искусству. И тогда прокатным конторам или фирмам будет одинаково выгодно прокатывать как развлекательные фильмы (без которых тоже никак нельзя), так и серьезные, а доходы с проката хоть как-то будут соотноситься с затратами на внешнем рынке.Теперь же в этой области действует тот же произвол, который, увы, действует во всех сферах внешней торговли: там купить подешевле, здесь продать подороже.

Предвижу многочисленные возражения здравомыслящих людей, знающих с десяток причин, почему нельзя осуществить предложенное. Одно из самых существенных, ну прямо-таки сокрушающих возражений касается острого дефицита пленки. А без пленки, конечно, все предлагаемое — маниловщина. Убежден, однако, что если купить пленку хотя бы на половину той валюты, которую выручаем даже при нынешней бездарной продаже наших фильмов за рубеж, этой пленкой можно было бы покрыть территорию всех студий и копирфабрик страны. И второе. Если копирфабрика (или объединение «Копирфильм») станет хозрасчетной организацией и будет получать в виде отчислений часть валюты за печатание копий для заграницы, то на эту валюту она сможет купить пленку, не дожидаясь, пока ее произведут у нас.

Чем дальше мы от V съезда кинематографистов, всколыхнувшего умы и сердца, тем больше среди нас (и даже среди секретарей СК) «здравомыслящих» и «знающих». Но знание в данном случае со знаком минус — того «нельзя» и это «невозможно». Такое знание ничего не может породить. Это мы уже прошли. Пришла пора создавать конструкцию деловых взаимоотношений. Возможно, и по этой причине здравомыслящие боятся всяких перемен. Они, как им кажется, крепко стоят на реальной почве, а не «витают в облаках». Но это почва вчерашнего дня. А нам пора думать о дне завтрашнем.

Новая модель кинематографа

Л. Марягин

Человек из резерва

Интервью ведет Александр Киселев

Александр Киселев. В конце прошлого года на «Мосфильме» состоялось собрание творческого резерва. Большинство выступавших утверждали, что перестройка на «Мосфильме» не получилась, а выведение творческих работников за штат — мера антиконституционная, и доказывать свое право на постановку унизительно. Вы тоже выступали на том собрании и были одним из немногих режиссеров, кого новые конкурентные условия работы устраивают, у кого они вызывают энтузиазм.

Леонид Марягин. Давайте сначала разберемся в том, что произошло на «Мосфильме». По проекту студия должна была стать объединением, а творческие объединения — студиями. В результате названия остались прежними, но новая модель изменила взаимоотношения между всеми звеньями

кинопроизводства. Острее всего эти изменения переживают творческие работники, так как штаты, расписанные раньше по объединениям, слились теперь в общий «творческий резерв», и каждый, чтобы получить постановку, должен на конкурсной основе предлагать свой замысел. Таким образом привычный конфликт между администрацией и творческими работниками отошел в прошлое. Теперь противостоящие полюса — старое и новое мышление.

К тому моменту, когда это интервью увидит свет, я, закончив работу над фильмом, тоже окажусь в пресловутом творческом резерве, о котором так много сейчас говорят и пишут в связи с новой моделью.

Творческий резерв — таков сейчас порт приписки штатных режиссеров «Мосфильма». И многим их нынешнее положение кажется неустойчивым. Без всякого сомнения, сужу по себе, причисление к творческому резерву — ощущение не из приятных: в новом положении режиссера на «Мосфильме» слишком много неизвестного, неясного, пугающего. Старая, отработанная годами студийная система распалась, и потеряли значение знакомые правила получения постановки. Многим моим коллегам, причем вовсе не только бездарностям, как, возможно, кто-то думает, будущее представляется сейчас если не мрачным и безысходным, то по крайней мере настораживающим и, как все незнакомое, недобрым. Что там дальше? Куда идти?

И некоторые теперь с сожалением оглядываются назад, на старую систему, к которой привыкли, которую знали как свои пять пальцев и которая работала долгие годы, как часы,— хотели мы того или не хотели. Как писал Пушкин: «Что пройдет, то будет мило...»

А. Киселев. Но совсем недавно осуждение старой системы было практически единогласным. Все, казалось, были убеждены, что так, как было, дальше продолжаться не может. И вот теперь новая модель, на которую возлагали столько надежд, вдруг получает такой афронт, причем с совершенно неожиданной стороны — от творческих работников. В чем тут дело? Или новая модель оказалась настолько плохой, что дальше уж и некуда, или старая система гораздо лучше, чем мы привыкли думать?

Л. Марягин. Это с какой стороны посмотреть... О старой системе говорили и говорят разное. Во всяком случае ясно, что в основе ее лежал принцип планового идейно-тематического распределения работы. Режиссеры и другие творческие работники, как шарики или винтики, должны были попасть в приготовленные планом гнезда. Что, кстати, и рождает миф о чуть ли не благословенной гуманности, иллюзию заботы о кадрах. Система формально гарантировала работу, казалось бы, всем, но на деле лишь тем, кто вписывался в нее. При этом профессиональные качества подчас вообще не учитывались. Получалось некое всеобщее лжеравенство, впрочем, для значительной группы весьма надежное. Именно это формальное равенство и породило понятие очереди, девальвировав понятие «творческий работник».

В очереди все равны, все имеют равные права. После приписки к штату «Мосфильма» абсолютно все получали формальное право на собственную постановку, но с единственной оговоркой — через некоторое, неважно какое, время. Само тогдашнее положение дел подразумевало негласный закон о том, что «прописка» в штате киностудии гарантирует работу. И режиссер поэтому, требуя постановку, обращался в партийные и общественные организации, козыряя Конституцией и ссылаясь на всеобщее право на труд.

Возникал парадокс — от наиболее рьяных откупались не зарплатой, не каким-то абстрактным «правом на постановку», а конкретной стоимостью картины, которая, между прочим, весьма внушительна — сотни тысяч рублей.

Конечно, старая система не исклю-

чала и появление хороших фильмов. Но сам «закон очереди» никак нельзя назвать безукоризненным в нравственном отношении.

Кстати, справедливости ради следует сказать, что очередь очередью, но не так уж все в ней равны. Существовали и «первые среди равных»: либо отягощенные регалиями, либо с остроразвитым нюхом на «нужную» тему, либо специалисты придворных интриг.

Но мало того, что существовала сама очередь. Не стоит забывать о том, что существовала еще и огромная очередь на то, чтобы стать в очередь, так что первая очередь, хотя и предполагала некое условное равенство, но равенство избранных...

А. Киселев. Всем сестрам по серьгам... В вашем изложении очередь представляется, конечно, не идиллией, но довольно незлобивым проявлением усеченной демократии.

Л. Марягин. Так думать — большая ошибка. Дело в том, что старая модель, такая гуманная, добрая и сентиментальная, как милиционер из нашего кино, при всей своей благотворительности, была рассчитана предпочтительно на слабого ремесленника, хорошо усвоившего правила игры, нередко наделенного убогим, но все же схватывающим конъюнктуру мыслительным аппаратом.

Старая система не только допускала появление «серости» на экранах, она ее стимулировала. И критерии оценки полученного результата, то есть фильма, вовсе не были занижены, как это принято думать. Они были тогда не менее жесткими, чем сегодня, к примеру, критерии В. Демина, воинственно выступающего против «серости». Просто те «высокие критерии» были другими: эмоциональная бесконфликтность, идейная псевдопроблемность, яркая, запоминающаяся «серость».

И победителями в борьбе за постановку становились не просто очередники, а преимущественно «серые» очередники, лидерами — талантливые «серые», чемпионами — гениальные «серые». К ним старая система была действительно гуманна и благоволила, как умела.

А талант в старых условиях являлся как бы штрейкбрехером, делал все слишком незаурядно, самим существованием своим опровергая систему. И к талантам, несмотря на исключения, система была безжалостна. Сильные выживали с огромным трудом. Все понимали, что талант — это талант, но в глубине души знали, что он вне системы, что система устроена так, чтобы противостоять ему.

Конечно, среди художественных руководителей всегда были и есть люди неординарные и смелые. Но отменить очередь, отменить систему они были не в силах, хотя и отваживались ее иногда нарушить.

В начале шестидесятых годов вторым творческим объединением руководил Иван Александрович Пырьев. В моменты, когда надо было убедить очередников пропустить более талантливого, он любил говорить: «Очередь на постановку — это не очередь за хлебом. Талантливый идет без очереди». Очередь, по настоянию Пырьева, неохотно расступалась и давала дорогу талантам.

Но такие случаи являлись исключениями. Кому-то исключения помогли, кто-то выстоял, как бы подтверждая тезис о том, что рукописи не горят. Конечно же, не горят, что верно, то верно. Но ведь мы только о тех, что не сгорели, так оптимистически заявляем — глядите-де, не горят, будьте любезны!.. Но разве можно со счетов сбрасывать то, что́ рукописью не стало, не состоялось? Помните «Бежин луг»? Ведь сгорел за милую душу, как и многое другое. Кто может теперь посчитать не осуществленное Тарковским, Шукшиным, Шепитько?

А. Киселев. Можно ли сказать, что новая базовая модель кинематографа решила все противоречия старой системы?

Л. Марягин. Большинство проблем старой системы действительно реше-

но новой моделью. Модель ориентирована на стимулирование людей истинно талантливых — в этом ее основное отличие от прошлой системы. Но, кое-что решив, новая модель создала немало новых проблем и противоречий.

Конечно, мое понимание новой модели не абсолютно. Мало того, сколько студий — столько и возможных вариантов новой модели. Мои суждения — это голос человека с «Мосфильма», давайте не будем забывать об этом.

Сейчас каждое объединение, а их у нас десять, ведет свою художественную политику. Худруки с членами худсовета формируют планы студии, исходя из своих эстетических убеждений и зрелищных тенденций, и вовлекают в круг деятельности тех людей, которые отвечают их установкам.

На мой взгляд, это более чем хорошо. Сейчас резервный режиссер на «Мосфильме» вправе предлагать свои выношенные замыслы или быть затребованным любым из девяти объединений, в то время как объединение «Старт», которым руководит Карен Шахназаров, специализируется на работе с творческой молодежью. Впрочем, насколько мне известно, и другие объединения не отказываются от работы с молодыми режиссерами. К примеру, объединение В. Наумова, в котором я сейчас работаю, планирует предоставить постановку Валерию Пендраковскому, снявшему во ВГИКе фильм «Не могу!» по рассказу Валентина Распутина.

А. Киселев. С очередью и старой системой все было более или менее понятно. Но из того, что вы говорите о новой модели, не ясно, какова сейчас практика получения постановки. Тогда хоть была уверенность, что подойдет очередь... А сейчас кинорежиссер просто вынужден сидеть и ждать.

Л. Марягин. Да, сейчас еще форма назначения на постановку не отработана. Сейчас все происходит довольно кустарно, часто «за закрытыми дверями». Хотелось бы, конечно, внести в эту до сих пор почти интимную область какую-то определенность.

Но вот что интересно, изменился сам подход к назначению на постановку. Недавно на «Мосфильме» три режиссера независимо друг от друга подали заявки на постановку картины по пьесе И. Бабеля «Закат». Ни для кого не секрет, что в прежние времена подобный вопрос решался бы чисто авторитарно. По-видимому, право на постановку получил бы самый маститый из троих. Но в условиях новой модели правление «Мосфильма» решило эту ситуацию иначе. Был объявлен конкурс проектов экранизации, итог которого, после коллективного обсуждения, должно подвести правление.

При такой постановке вопроса произошло неожиданное: один из режиссеров, самый опытный, вышел из состава претендентов. Почему — это его личный вопрос, но всю обрисованную ситуацию я все-таки назову событием, хотя в ней и нет ничего нового: подобного рода явления всегда существовали в театре. Пьеса «Гамлет» одна, а сколько режиссеров, столько и возможных ее интерпретаций, театр же из них выбирает лучшую, наиболее отвечающую его творческой программе.

Конкурсная форма назначения на постановку — вот в чем будущее, вот гарантия качества. Конкурс должен стать привычным и естественным, но вместе с тем гласным. Темы, которые волнуют ту или иную студию, должны доводиться до резервных режиссеров. В случае если кто-то заинтересуется какой-либо из предложенных тем, он должен представить студии свою экспликацию по этой теме: победит наиболее талантливое решение. А из собственных предложений режиссеров, из их собственных замыслов в условиях гласности и честной конкуренции студии должны выбирать наиболее достойные и из них формировать свой репертуар.

А. Киселев. Отсюда, насколько я понимаю, и стремление некоторых

студий, в том числе и студии имени Горького, максимально ограничить возможность проникновения в творческий резерв новых лиц, вплоть до замораживания на некоторое время штата. Ведь чем меньше претендентов, тем меньше и конкуренция.

Л. Марягин. На «Мосфильме» тоже есть стремление несколько ограничить приток новых кадров со стороны. Причин тут несколько. Во-первых, это, конечно, беспокоит бездарность, у которой пришлые могут отобрать хлеб. Приходилось слышать и такую мотивировку: «Да, раньше мы снимали плохие фильмы. Но это происходило потому, что в эпоху застоя мы просто не могли себя проявить. Нас давили редакторы. А вот теперь мы развернемся и такое снимем!.. Только дайте... А для этого, ну хотя бы на время, ограничьте приток варягов...»

Мне кажется, что гражданская позиция режиссера прямо пропорциональна его творческим способностям. А режиссеры, которые пытаются с кем-то разделить ответственность или, точнее, перевалить ответственность за собственные неудачи на редактуру или Госкино, поступают немужественно, негражданственно.

Но, кроме этого, есть и еще одна причина, которая заставляет думать об ограничении творческого резерва. Точнее, в данном случае,— творческого актива. Сложившаяся сейчас кадровая ситуация осложняется тем, что в условиях свободного творческого рынка центральные студии начнут (уже начинают) переманивать к себе хороших постановщиков с периферии. Конечно, Роман Балаян несколько повысит общий уровень мосфильмовской продукции, но ровно настолько, насколько понизится художественный уровень на студии имени Довженко. Это, на мой взгляд, побочные явления новой модели. Впрочем, нельзя не согласиться, что эта проблема, как и многие другие, с которыми приходится сейчас сталкиваться, совсем не однозначна и еще не так ясно обозначилась, чтобы спешить с выводами, а тем более с выводами категоричными, с которыми вообще лучше не спешить.

В любом случае, как бы нам, режиссерам из резерва, ни хотелось получить монополию на постановку, мы ее не получим, к счастью, не получим. К счастью, потому, что теперь мы только своими фильмами можем заработать право снимать. И любые административно-ограничительные меры ни к чему хорошему не приведут — они вообще не приводят ни к чему хорошему, в этом мы не раз убеждались на собственном опыте.

А. Киселев. Как вы считаете, насколько конкурентоспособен творческий резерв «Мосфильма» по сравнению со «свободным творческим рынком», как вы его определили?

Л. Марягин. Я бы воздержался от каких бы то ни было оценочных суждений. Но, конечно, умолчать о возможности того, что часть режиссеров останутся невостребованными из творческого резерва, нельзя. Человек, который фальшиво пел «Боже, царя храни», не споет верно «Смело, товарищи, в ногу», какое бы время ни наступило. И другое — человек, который не чувствует актера, не владеет мизансценой, не знает драматургии, какими бы он ни был обуреваем порывами, не сможет ясно выразить свою гражданскую позицию теперь, как и в старое время. А такие режиссеры в творческом резерве, к сожалению, есть. Именно они наиболее активно возражают против новой модели, ибо боятся оказаться невостребованными.

Любое сокращение штатов — это всегда трагедия. Но диплом режиссера никогда не давал гарантии творческого успеха. Некоторым придется уйти, это ясно.

Новая модель предполагает ориентацию на сильного, незаурядного, талантливого. Но точно так же, как не следует заливать молодое вино в старые мехи, не следует и в новые мехи заливать прошлогодний уксус. А это возможно. Ведь мог же Пырьев

тогда нарушать старую систему. Значит, может и его антипод сейчас наполнять новую модель отжившим содержанием.

Никакая модель, никакая система нас не обезопасят полностью от появления на экране «серости» и убожества. Основное в любой системе зависит от нас, и нельзя забывать, что новая модель требует не только наступательных усилий, но и гораздо более мучительных усилий по отступлению, по освобождению не по праву занятых мест. Давайте же отступать с честью, а не позорно, опрокинутыми и раздавленными в бессмысленном и безнадежном сопротивлении всему новому.

В конце концов, безработным не останется никто. Невостребованный режиссер может найти себя и в качестве второго режиссера, и в работе с кинолюбителями, в создании видеоклипов, да мало ли где еще?..

А. Киселев. Мы ничего не говорим о художественном качестве картин, которые будут создаваться в условиях новой модели.

Л. Марягин. Вы ошибаетесь. Мы все время говорим о профессионализме творческого работника, о его возможности и желании полностью реализовать себя в интересной, значимой и для него, и для общества теме, о новой модели, которая призвана стимулировать его к этому. Все это имеет к художественному качеству самое прямое отношение.

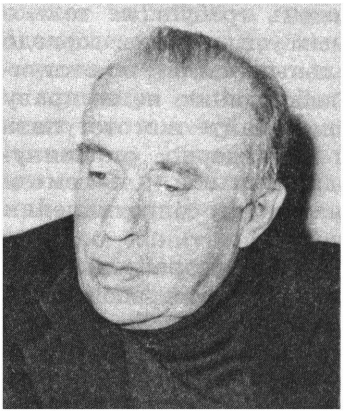
Правда, сейчас много говорят о том, что новая модель чересчур жестко ориентирована на зрителя, что существует объективная опасность сползания в массовую культуру. Но немаловажно и то, что в новой модели существует своеобразный гарант эстетического качества — это отчетность худсоветов объединений перед Союзом кинематографистов, режиссера — перед своими коллегами.

Такова новая модель. Ее можно рассматривать с разных точек зрения — производственной, творческой, личной выгоды, удобства приспособленческих манипуляций и т. д. С одной точки зрения, она будет превосходна, с другой — окажется никуда не годной. Но для меня очевидно, что самым правильным будет взгляд с точки зрения конечного результата — хорошего или плохого фильма. Я уверен, что благодаря новой модели наши фильмы станут лучше. Осталось только дождаться фильмов и посмотреть, кто прав.

Свободная тема

В. Кардин

Ветер вчерашнего дня



Город этот, хоть и отмечен кружком на карте, но название его редко мелькает в газетных и радиорепортажах. А между тем там совершаются уму непостижимые события — диверсанты устроили железнодорожную аварию, взорвали пролет моста, с помощью хитроумного подкопа обрушили часть жилого дома, в заводской столовой отравили людей...

Закройщик, приехавший из этого города, рассказывал о фантастических преступлениях как о чем-то само собой разумеющемся. И так же — вот что не менее любопытно — воспринимали рассказ слушатели. Один из них, довольно известный актер, вспомнил об аналогичных происшествиях в областном центре на Урале, где он учился перед войной. Даже штаб военного округа взлетел на воздух! Он сам видел пожарные машины и машины скорой помощи.

Третий участник беседы, московский инженер-гидростроитель, много ездивший по свету, подбил итоги: недостаточно всякую сволочь расстреливали, и сейчас зря нянькаемся, не перестройка нужна, а порядок, не убеждения, а крутые меры. Он сжал кулак, давая понять, как добиться этих мер.

Уточняя обстоятельства, сообщу, что беседа происходила в холле московской клиники в октябре 1987 года. Самому молодому ее участнику, закройщику, стукнуло 59 лет, инженеру — 62 года, актеру — 64. Закройщик признался, что книг и газет он не читает — времени не остается. Актер и инженер были людьми вполне цивилизованными. В холле сидели люди и более молодые. Никто из них не усомнился вслух о рассказах закройщика и актера, никто не возразил инженеру, связывавшему все надежды с твердой рукой.

Когда по телевидению крутили приключенческие фильмы, холл набивался «под завязку», вечерами смотрели программу «Время», но едва начинался «Прожектор перестройки», многие вставали из кресел.

Каждый, кто не потерял способность видеть и слышать, часто наталкивается на скептическое отношение к начавшимся преобразованиям. Даже если оно и не преобладает, сбрасывать его со счетов по меньшей мере опрометчиво. Так отражается достаточно определенный строй мышления, душевное состояние. В отличие от нового, это мышление оправданно назвать старым, это душевное состояние — индифферентным. Такое мышление вырабатывалось годами, десятилетиями. И не без участия кинематографа. «Фабрика грез» функционировала не только в Голливуде.

Менее всего я бы хотел опорочить режиссеров и сценаристов — «линию давали» не они. Они подхватывали, развивали, если угодно, выполняли

социальный заказ, не всегда до конца сознавая его смысл.

Это беда, конечно, не только кинематографистов. Маргарита Алигер в «Печальной притче» («Знамя», 1987, № 10) вспоминает, как Юрий Олеша мучительно подыскивал доводы, убеждая себя и внимавших ему писателей в безусловной правильности известной статьи в «Правде» — «Сумбур вместо музыки», громившей оперу Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». Отнюдь не элементарное приспособленчество, но самоистязание с единственной целью: соответствовать линии, которую он, Олеша, не смел счесть ошибочной. Сочти ее таковой, и почва ушла бы из-под ног.

Однако почва и так ушла; согласие со статьей, противоречащей внутреннему убеждению, обрекло, как предполагает М. Алигер, Юрия Олешу на творческое бесплодие, сломило его.

Притча, как известно, жанр дидактико-аллегорический, она тяготеет к глубинной мудрости. Поэтому я не уверен в удачности названия, взятого М. Алигер для ее воспоминаний, в его универсально-обобщающей силе.

Не всегда, вероятно, все совершалось именно так, как у Олеши, не всегда наступал такой печальный финал. Были художники, в их числе и кинематографисты, выходившие из положения с минимальными внутренними потерями. А может, и без всяких потерь. Вина здесь настолько неотделима от беды, что не следует поспешно осуждать, клеймить, костить. По крайней мере, моя задача отнюдь не прокурорская,— хочется понять, как же все это стало возможным, сказалось на творчестве, обращенном к самой массовой аудитории.

Кинематограф благодаря способности запечатлевать историю и современность в характерах и образах, доступных миллионам, делал свое дело. Иногда это было воистину благое дело, и мы с гордостью называем имена С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, братьев Васильевых, А. Довженко и других корифеев, помня, что даже им не всегда удавалось сохранить верность себе.

Более других видов искусства кинематограф содействовал нагнетанию атмосферы таинственности и недоверия. Детективное по преимуществу истолкование прошлого и настоящего капля за каплей западало в сознание зрителей. Пресса такой силой воздействия не обладает, как и литература, и театр. Лишь кино, дружно поддержанное прессой, а с определенного рубежа — и телевидением.

Не кинематографисты придумывали списывать любые трудности, неурядицы, срывы на врагов и в тех случаях, когда врагов не было и в помине.

На процессах 1936—1938 годов А. Вышинский упорно доказывал, что обвиняемые — шпионы, диверсанты, отравители, их коварные происки — причина перебоев в снабжении, неурядиц на производстве и на транспорте. И впрямь, рассуждал прокурор Вышинский, чьи пространные речи печатались в газетах, мы — богатая страна, у нас в избытке продукты, сырье, товары. Чем же объяснить дефицит, если не кознями лазутчиков, диверсантов, «врагов народа»?

Подобная система доказательств обезоруживала людей, лишенных правдивой информации, мешала им находить настоящие причины неудач, выявлять неполадки на производстве, в экономическом механизме. Выявлять и искать средства устранения. Зачем все это? Твой долг — сигнализировать. Соответствующие органы примут сигнал и незамедлительно выведут врагов на чистую воду.

Удивительно удобная психология. Удобная и для беспомощных руководителей, и для широких кругов, получивших взамен достоверной информации вполне доступное истолкование странностей, загадочных противоречий. Пленительная простота его и ясность сравнимы с финалом детективного романа или фильма: а мы-то, простаки, волновались, ломали голову...

И все-таки надо было эту психологию внедрять; убеждать людей, что деятели, которые еще вчера пользо-

вались уважением, обладали авторитетом,— лицедеи, годами скрывавшие свое истинное лицо. С виртуозным мастерством профессиональных лазутчиков они создали разветвленную, всепроникающую тайную сеть и угрожают общему делу, жизни каждого.

Безбрежные горизонты открылись перед кинематографом!

Соблазнительные возможности использовались не только для съемки таких, скажем, примитивных лент, как «Ошибка инженера Кочина» (сценарий Ю. Олеши и А. Мачерета по пьесе братьев Тур и Л. Шейнина «Очная ставка»[1]). В «Великом гражданине», поставленном в предвоенные годы Ф. Эрмлером с участием великолепных актеров Н. Боголюбова, И. Берсенева, О. Жакова, развернута убеждающая — особенно до поры до времени — панорама чудовищного подполья, где орудуют оппозиционеры, избравшие путь террора.

Официальная версия убийства Кирова воспроизводилась не буквально, не документально, она легла в основу трагического сюжета. За героем, незабываемо сыгранным Н. Боголюбовым, вставала фигура Сергея Мироновича Кирова, павшего от предательского выстрела.

Сценаристы, режиссер, актеры, доверчиво принявшие официальное истолкование, работали талантливо, искренне и создали незаурядный фильм, щедро сеявший зерна подозрительности, соучаствовавший в формировании общественного климата, как нельзя более соответствующего массовым репрессиям.

«Великого гражданина» исподволь подкрепляли и другие ленты, объясняющие гнусное перерождение руководителей, еще недавно пользовавшихся популярностью. Эта популярность — результат наивности и слепоты людей, следствие дурной болезни — беспечности.

Кинематограф рьяно излечивал от нее.

Вспоминаю разговор с Алексеем Яковлевичем Каплером в середине 60-х годов.

Незадолго до того вышла книга Михаила Ромма «Беседы о кино». Некоторые ее места, касающиеся фильмов «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», обидели Каплера. Его письмо Ромму ходило по рукам. Мне он показал это письмо как-то вечером в Коктебеле, а наутро, когда мы отправились гулять вдоль морского берега, спросил, что я думаю, в частности, относительно мизансцены, когда Ленин, еще не оправившийся после ранения, усаживает Сталина в кресло, сам же садится рядом на стул.

В «Беседах о кино» Ромм уверял, что чувствовал фальшь мизансцены, пытался заручиться согласием министра кинематографии на ее изменение. Но министр показал ему сценарий с резолюцией: «Очень хорошо. И. Сталин». Следовательно, какая-либо режиссерская отсебятина исключалась на корню.

Возмущение Алексея Яковлевича было особенно велико, так как в написанном им сценарии этот эпизод вообще отсутствовал.

Мне, честно говоря, разногласия между режиссером и сценаристом казались странными. Хотя была внятна обида Каплера, особенно тяжкая для него, испытавшего в жизни гораздо бóльшую несправедливость — годы за колючей проволокой. Было боязно задеть доброго и благожелательного человека, перенесшего такое. Но как отмолчаться?

Я высказал предположение, что, видимо, Ромм не прав. Однако что значит неправота по частному поводу, когда оба фильма далеки от исторической подлинности?

Каплер переспросил:

— Вы имеете в виду эпизод, когда Бухарин выслеживает Ленина?

[1] Приняв версию М. Алигер, изложенную в «Печальной притче», как рабочую гипотезу, надо предположить, что грехопадение Ю. Олеши продолжалось. Теперь он экранизировал шитое белыми нитками драматургическое изделие, распалявшее шпиономанию и оправдывавшее репрессии.

— Я имею в виду многие эпизоды. Сам метод подтасовок, искажения истории с помощью кинематографа.

Помолчав, Каплер заметил:

— Я об этом не думал.

Его фраза поразила меня. Через десять лет после XX съезда партии мне легко было проявлять проницательность. Но почему он, умный, честный человек, приобщившийся к лагерной баланде, не задумался над очевидным? Как же глубоко сидели в нем навязанные заблуждения! Какой властью обладали!

Чем настойчивее вглядываемся мы в относительно недавнее прошлое, тем упрямее встает вопрос о сотворении культа. К нему возвращаются сейчас историки, писатели, философы. Но избавь нас, боже, от поспешных ответов! И избавь от попыток уйти от «проклятого» вопроса. (Пробовали уходить: накладывали запреты, отмахивались, замалчивали и — ничего, кроме уродливых рецидивов культа, не получили в награду.) Вот и Ю. Черниченко сегодня вспоминает: культ Сталина создавался также Горбатовым, Вишневским, Симоновым, Шолохов руку приложил, Твардовский и Исаковский писали стихи; потрудилось и перо А. Толстого, Булгаков создал пьесу «Батум»... («Литературное обозрение», 1987, № 12, с. 6).

Действительно, «культ всегда делает кто-то талантливый...». Действительно, о причинах, подвигших талант на такой труд, надо думать, говорить особо, не подыскивая легкие объяснения одной из самых мучительных проблем в истории народа и в судьбе художников. (Ремесленники, штатные лизоблюды в счет не идут.)

Как ни велико было мое удивление ответом А. Каплера,— ни тогда, ни сейчас я не испытывал желания непосредственно его обличить. Не хочется некорректно использовать преимущества, какие дает задний ум, забывая, что все мы, подавляющее большинство из нас, с великим опозданием и не очень уж самостоятельно обнаружили, скажем так, промахи писателей, которых ценили и ценим...

Этот разговор не отразился на наших добрых отношениях, сохранившихся до последних дней жизни Каплера. Но в то утро в Коктебеле я, кажется, увидел причину того, что сейчас именую «заблуждениями».

Она из ряда причин, сходных с теми, о которых пишет М. Алигер в «Печальной притче». Сходная, но упущенная ею из виду.

Алексей Яковлевич рассказывал об обстановке, в которой он работал над сценарием «Ленин в Октябре». По Ленинграду катила волна арестов. Каждый день исчезал кто-нибудь из знакомых. Он сам ждал незваных гостей и уничтожил письма, которые могли кому-либо повредить в случае его ареста. Но вместо таких гостей в дверь позвонил нарочный и вручил телеграмму на бланке «Правительственная» за подписью Молотова. Сценарий Каплера признали лучшим на конкурсе в честь двадцатилетия Октябрьской революции...

Когда Ромм работал над режиссерским сценарием, в квартиру к соседу нагрянули энкаведисты. Сунулись заодно и к Ромму. А у него на столе — «Уроки Октября» Л. Троцкого. Но — чудом пронесло.

Эти отнюдь не трусливые люди жили под дамокловым мечом, в неотступном ожидании ареста. Безотчетный страх особенно трудно преодолеть, когда кнут подкрепляется пряником. Страх проникал в их картины и невольно заражал публику. Страх убивал самостоятельную мысль, независимость.

В статье Ромма о Василии Васильевиче Ванине, написанной в 1955 году, сказано, что исполнитель роли Матвеева в фильме «Ленин в Октябре» «внезапно и тяжело заболел» и пришлось спешно вводить Ванина. Но я своими ушами слышал от Михаила Ильича через несколько лет после написания статьи, что актер не заболел, а был арестован. В 1955 году, казалось, можно было не таить правду...

Но это лишь одна — наиболее печальная — сторона дела. Была и другая.

Каплеру предоставлялась отличная возможность напечатать свое открытое письмо к Ромму. За него ухватилась бы обеими руками любая газета, благо Ромм тогда впал в немилость: задолго до того, как тема эта стала разрешенной, он отважился публично сказать о послевоенных избиениях художественной интеллигенции, о погромщиках-профессионалах. Чем, разумеется,вызвал их ярость. Но Каплер не желал подыгрывать тем, кто на всех углах поносил режиссера, пусть и обидевшего его до глубины души.

Слова «искупление», «покаяние» войдут в обиход гораздо позже. Однако Ромм и Каплер рано почувствовали внутренний разлад и попытались его преодолеть. Статья Каплера «Сапогом в душу», нарушив тогдашние запреты, обнажила подлость, на какую способен номенклатурный сановник.

С годами Ромм все сдержаннее отзывался о своих высочайше одобренных фильмах. Нелегко и не всегда последовательно шел он к «Обыкновенному фашизму».

●

— На сценарии действительно стояла резолюция «Очень хорошо»? — спросил я Каплера.

— Насколько мне известно, да.

Получалось, что режиссер не смеет изменить или убрать ни одной сцены, но волен добавить эпизод, служащий вящему возвеличиванию автора резолюции, уже не считавшего нужным таить свои намерения. В эти намерения входило и принижение Ленина. От фильма к фильму Ленин все внимательнее прислушивался к Сталину, все готовнее ему поддакивал.

В 1947 году журнал «Большевик» опубликовал «Ответ тов. Сталина на письмо тов. Разина», где прямо говорилось, что Ленин не считал себя специалистом в военном деле и полагался здесь на молодых членов ЦК. Но подавляющее большинство тогдашних молодых членов ЦК уже были изобличены во вражеской деятельности. Выходило, что Ленин к тому же плохо разбирался в людях, злейших недругов революции принимал за ее друзей, доверял им...

Отступления от подлинной истории Октябрьской революции начались задолго до роммовских фильмов о Ленине. Исчезали с библиотечных полок одни книги, монографии и воспоминания, их место занимали другие, где отсутствовали многие имена, фигурировавшие в прежних. Иначе описывались события, менялись роли участников. Появился глагол «пальмировать» — если на фотографии президиума какого-нибудь торжественного заседания обнаруживалось нежелательное лицо, приглашали ретушера, и вместо упомянутого лица в президиуме красовался теперь ящик с развесистой пальмой...

●

При нашей страсти к цитатам, ссылкам мы почему-то запамятовали слова Горького, сказанные применительно к Ленину: «Должность честных вождей народа — нечеловечески трудна».

Тут важна, по-моему, не только связь между понятиями «честность» и «нечеловеческая трудность», но и само обозначение — «должность вождя», сообщающее прозаичность, рабочую будничность понятию «вождь». Человека на должности, пусть даже вождя, невозможно, вероятно, обожествлять.

Режиссеры, осмысливая роль Ленина, ища верный тон, часто вспоминают кадры кинохроники, запечатлевшие Владимира Ильича на III конгрессе Коминтерна. Ленин, согнувшись, сидит на ступеньках трибуны и что-то записывает. Он работает, исполняет нечеловечески трудные обязанности, у него каждая минута на счету, и ему, право же, безразлично, как он выглядит.

Эти кадры давали ключ и актерам — исполнителям роли Владимира Ильича, один из ключей. Крупнейшие мастера, лишенные внешнего сходства с Лениным, стремились раскрыть его характер, ход мыслей, мотивы поступков, его естественный де-

мократизм революционера-интеллигента. О том рассказывали Б. Щукин, М. Штраух, М. Ульянов, К. Лавров, о том написано немало статей, исследований.

На роль Сталина чаще всего приглашался исполнитель по признаку внешнего сходства. Сталин сам позаботился об импонирующем ему «образе вождя», определил свое ролевое назначение, как говорят социологи. Актерам оставалось лишь войти в этот образ. Бесконечно повторялись однотипные кадры: человек с трубкой мягко и неторопливо вышагивает по ковру, говорит он с легким грузинским акцентом, его короткие реплики мгновенно разрубают любой запутанный клубок, поражая специалистов — будь то генералы, или профессора, или конструкторы — своей мудростью. В отличие от Ленина, он давно раскусил затаившихся врагов, его беспощадно проницательный взгляд леденил души, рождая преклонение, замешенное на страхе.

Когда роль Сталина досталась превосходному актеру А. Дикому[2] («Сталинградская битва»), он четко сформулировал ее суть: «Я играю не человека, я играю гранитный монумент. Он рассчитан на века. В памятнике нет места для улыбочек и прочей бытовой шелухи. Это — памятник» (А. Дикий и не подозревал, вероятно, что Б. Щукин, приступая к работе над образом Ленина, сказал: «Я монумент из себя изображать не буду».)

Представить себе «памятник» в позе, запечатлевшей Ленина на ступеньках трибуны, просто немыслимо. Как немыслимо представить себе «памятник» с кошкой на коленях или в кругу семьи, в окружении близких. Все это не вмещалось, не должно было вместиться в кадр, ибо нарушало цельность образа, предназначенного для внедрения.

Но как быть, если очевидные факты не всегда «работают» на такую модель? Скажем, Сталин годами не выступал перед людьми, не испытывал, видимо, необходимости. Или, вопреки рекламе Аэрофлота, не пользовался самолетами. До Тегерана, Ялты и Берлина он добирался поездом. Но пассажир поезда — это, согласитесь, недостаточно эффектно.

В картине М. Чиаурели «Падение Берлина» Сталин прилетает в поверженную столицу «третьего рейха» на сверкающем воздушном лайнере. Не прилетает даже — является с небес. Величественно ступает по аэродромному полю. В белом кителе, золотых погонах.

А кругом — изнемогающие от ликования толпы. Объектив скользит от одного лица к другому и задерживается на человеке могучего телосложения. Герой фильма Иванов воплощает мужество, стойкость, надежность. Играл Иванова блестящий актер Б. Андреев. Но намерение режиссера видеть в Иванове не личность, а символ, лишенный индивидуальных черт, биографического своеобразия, сводило к минимуму возможности создать живой характер. Была в том своя логика. С одной стороны — человек-памятник, с другой — безликая масса преклоняющихся перед ним. Разрыв между памятником и массой настолько велик, их несоразмерность столь очевидна, что странно предположить в Иванове способность к самостоятельности мысли и поступка. Да и зачем она, если гениальность того, кто величественно шагает по аэродромному полю, освобождала всех остальных от необходимости умственной и душевной работы?

Пушкин, мы помним по «Медному всаднику», синонимом слову «памятник» взял «кумир». Определенный нюанс тут имелся. Для В. Даля, например, кумир — изображение, изваяние языческого божества, истукан или болван, «предмет бестолковой любви, слепой привязанности».

Я не касаюсь личных свойств Сталина, «феномена Сталина». Только сейчас, с огромным опозданием, историки, философы, писатели, оперируя

[2]Именно А. Дикий начинал репетировать роль Матвеева, но «внезапно и тяжело заболел», то есть ночью был арестован...

явно недостаточными данными, лишенные доступа ко многим архивным документам, начали осмысливать фигуру, которая десятилетиями изображалась на экране с нимбом над головой (осветители знали свое дело). Не кинематографу принадлежит идея обожествления (и, кстати, невероятного упрощения) Сталина, но он ее материализовал, щедро используя свой потенциал. Само единообразие режиссерской, актерской трактовки содействовало тому, что «памятник» закреплялся в сознании, обожествлялся.

Если бы в начале нашей эры существовал кинематограф, христианство распространилось бы с большей быстротой, а ересей и сект было куда меньше.

Нет нужды говорить о стойкости религиозных верований, религиозных представлений. Но как не сказать о последствиях коленопреклоненного упования, способного переходить в фанатизм! В гражданское мужество оно не переходит.

Когда в больничном холле, о котором я уже упоминал, зашел разговор о «Детях Арбата» и «Зубре», инженер-гидростроитель выразился так: он книги эти не читал и читать не станет, поскольку они против Сталина; будь его воля, он показал бы распоясавшимся авторам кузькину мать.

Однако я не мог избавиться от подозрения, что это не столько убежденность, сколько давний, глубоко укоренившийся страх перед жизнью, как она есть. Инженер и сегодня готов перечитывать «Кавалера Золотой Звезды» или смотреть «Клятву», лишь бы сохранить свой тщательно оберегаемый внутренний покой, свою систему стереотипов. Как-то его спросили о Египте, о Польше — странах, где ему довелось подолгу работать. Он отвечал, что в Египте наступает крупная буржуазия, в Польше — мелкая. Впрочем, и у нас, он уверен, индивидуальная трудовая деятельность, кооперативы уже приводят к повсеместному торжеству буржуазии.

Это, конечно, запредельная точка зрения, агрессивно отметающая всякую иную. Человек выглядит незыблемо принципиальным, подавляет собеседников, и они, не слишком привыкшие защищать свою позицию, переходят к пассивной обороне.

Их душевная вялость, неумение отстаивать собственное мнение — тоже затянувшееся последствие культа личности: от меня, простого смертного, ничего не зависит, моя хата с краю, лучше отсидеться в сторонке.

Рядовой Иванов из «Падения Берлина» и такой же безлико-символический рабочий, беседующий со Сталиным в «Клятве», олицетворяли покладистую исполнительность, готовность бездумно одобрять и подчиняться. Эти черты — не только плод режиссерского воображения. Худо, что персонажи, наделенные ими, идеализировались, выдавались за лучших представителей народа, назидательно ставились в пример.

После войны будет снят не один фильм, продолжающий подобные традиции, и если вместо генералиссимуса окажется властный секретарь обкома или безапелляционно командующий директор завода, грозный начальник строительства, и тогда в положении, условно говоря, Иванова мало что изменится. Культ личности — это еще и система культов: один человек пользуется всей полнотой власти, всеми привилегиями, его правота гарантируется самим постом, позволяющим командовать. Удел всех остальных — безропотное смирение, граничащее с лакейством. Не будем кривить душой: когда герой, пребывающий в таком подчинении, испытывал удовлетворение от собственной покорности, это далеко не всегда было неправдой. Равно как не был неправдой собирательный образ крутого начальника в «сталинке» (позже — в костюме при галстуке). В памяти встает вереница таких руководителей из кинофильмов. Они выколачивают план, а там — хоть трава не расти.

Правда, на экране они лучше справлялись с планом, нежели в действительности. Но какое это имело значе-

ние в «данный момент»? Какое значение имело их барское безразличие к рядовому труженику, уживавшееся с обязательными заверениями в любви к народу, их подчеркнутый аскетизм в одежде, не слишком гармонировавший с обстановкой довольства, даже роскоши, которую невзначай обнаруживала камера, попав в особняк, или на дачу, или в «охотничий домик»?

Все это почиталось и действительно было нормой для административной системы, во многом державшейся на иерархии. Демократизма система чуралась, он был ей противопоказан.

Рецензенты, надо признать, не уверяли, будто перед ними руководители ленинского типа. Но и сходства со Сталиным тоже не искали. Какое-либо сближение с человеком-памятником исключалось. Ему надлежало выситься в гордом, ни для кого не достижимом одиночестве.

Чем чревата ситуация — самовластный руководитель и лишенный чувства собственного достоинства подчиненный — мы сейчас наблюдаем, пожиная горькие плоды администрирования не только в области хозяйствования и экономики. Такой руководитель и такой исполнитель зачастую сближаются невозможностью критически осознать свой опыт, предъявить претензии к себе, начать, как мы сегодня говорим, с себя. Неумением, неспособностью мыслить и действовать революционно.

•

Мои заметки менее всего претендуют на историчность кинообзора. Хочется проследить некоторые линии и тенденции в нашем кинематографе. Линии иногда тянутся параллельно, иногда пересекаются, складываясь в своеобразную картину, и сейчас нелишне попытаться понять — пусть бы в самом общем плане,— куда в конечном счете вели эти линии.

Тема коварных врагов, втайне строящих козни, на свой лад преломлялась в биографических лентах, получивших распространение в послевоенные годы. Герою чаще всего ставили палки в колеса какие-нибудь подленькие чужеземцы. Даже великим ученым приходилось преодолевать сопротивление оплачиваемых из-за кордона интриганов, похищающих их открытия.

Сам спор, неизбежный в науке, обычный в жизни, работе, подменялся взаимоисключающим столкновением праведника-героя с очередным картонным злодеем. Если же герой не тянул на праведника, допускал оплошности, то оказывался на грани измены. Как, например, в «Суде чести», вышедшем на экраны после разгрома вейсманистов-морганистов и в разгар героической борьбы с низкопоклонством.

Старое изречение «ищите женщину» заменялось новым — «ищите врага».

Однако угрюмая подозрительность трогательно уживалась на киноэкране с упоительно беззаботной жизнью. Это выглядит парадоксально. Но закономерного здесь, пожалуй, больше, чем случайного.

Тон задавал фильм «Веселые ребята», сделанный именно тогда, когда развертывались события, составляющие сюжет «Великого гражданина». 1938 год — «Волга-Волга».

Жизнерадостные песни, безоблачное небо, каскад шуток. Действующие лица образовывали огромный ансамбль песни и пляски.

«Музыкальная история», «Свинарка и пастух», «Антон Иванович сердится»...

Развлекая, снимая напряжение, фильмы привлекали по контрасту с действительностью. И отвлекали от нее, убаюкивали, глушили беспокойную мысль.

Прерванная войной, линия эта благополучно продолжалась «Кубанскими казаками», «Сказанием о земле Сибирской».

Называю лишь ленты наиболее популярные, созданные признанными мастерами, и всего меньше хочу бросить тень на жанр. Иные теоретики считают эти картины сказкой, рай-

ком, полагают неуместным сопоставление их с подлинной жизнью. Но с чем же сопоставлять?

Чарли Чаплин, посмотрев «Веселых ребят», сказал: «Александров открыл для Америки новую Россию». Ну, разве что для Америки...

Что до коренных жителей новой России, то подобные фильмы открывали им фантастическую страну, лишь некоторыми внешними признаками напоминающую ту, где протекали их дни. Эти дни знали и праздники, и радости, и веселый энтузиазм. Но соотношение между светлыми сторонами бытия и темными было настолько нарушено кинематографом, что сознание зрителей невольно раздваивалось: где кончаются иллюзии и начинается правда? Раздвоенность преодолевается нелегко, и нелегко расстаться с иллюзиями. Когда расставание наступает, нередко рождается цинизм. Он отнюдь не падает с неба и — мы убеждаемся — не уходит в песок...

Творческая психология режиссеров-комедиографов, несмотря на кажущееся противоречие, мне думается, во многом совпадала с психологией создателей таких фильмов, как «Великий гражданин», «Ленин в Октябре». Они, видимо, искренне полагали: именно так надо — и находили аргументы, мало чем отличавшиеся от тех, которые приводил Юрий Олеша, оправдывая статью «Сумбур вместо музыки». Но подобная позиция не вела к активному восприятию жизни, отнюдь не противопоказанному для жанра. Вспомним хотя бы «Берегись автомобиля».

Впрочем, зрители не обязаны вникать в психологию художника. Они пользуются плодами его творчества.

●

Может сложиться впечатление, будто в предвоенные и послевоенные годы кинокамера прочно отгородилась от простых людей, вроде, скажем, героев «Моего друга Ивана Лапшина». Но это не совсем верно. Камера не бежала так называемой «простой жизни». Она ее считала чем-то вроде зоны, подлежащей преодолению, и предлагала свое понимание зрителям.

В фильме «Член правительства» В. Марецкая, игравшая Александру Соколову, произносила с кремлевской трибуны: «Вот стою я перед вами, простая русская баба...» Но она уже совсем не была «простой», ее избрали в Верховный Совет, ей аплодировал Сталин.

В фильме «Учитель», созданном почти одновременно с «Членом правительства», Степан Лаутин (Б. Чирков), вернувшийся в деревню, дабы учительствовать, многими воспринимается как неудачник. С унижающим состраданием звучат обращенные к нему слова: «Не смог, не достиг...» Ничего подобного — смог, достиг. В конце картины Лаутина выдвигают кандидатом в депутаты Верховного Совета и, надо полагать, изберут.

Не столь уж большая вероятность выдавалась за неизбежность, громкое государственное признание — за единственное и необходимое вознаграждение честного, скромного труженика!

Это были картины, не обходившие многие сложности быта и жизни. Смело их преодолевшая Александра Соколова вызвала симпатии, восхищение, она — из наиболее любимых героинь предвоенного кино, и грешно умалять заслуги актрисы и режиссеров.

Но попробуйте представить себе этот фильм без триумфальных заключительных кадров, мысленно отрежьте их. Картина во многом теряет смысл. Воспроизведенный кинематографом путь Соколовой и Лаутина оправдан громкой победой в финале. Победа должна получить весомое подтверждение, ее засвидетельствует переход героев в новое качество.

Они вовсе не карьеристы, Соколова и Лаутин, они не помышляли о депутатских мандатах. Но их трудовая жизнь представляла ценность тогда лишь, когда приводила человека, увенчанного лаврами, к таким высотам.

Однако количество мест в Верхов-

ном Совете ограничено, лавровых венков тоже на всех недостанет. Но сама идея — выйти из простого народа в знаменитости — еще долго будет завораживать режиссеров и сценаристов. Имя героя будет присваиваться пароходу, или он удостоится почетной награды. На худой конец престарелый родитель станет рассказывать о своих сыновьях и внуках: тот генерал, тот академик, тот министр, тот народный артист. Не так — так эдак пробиться в верхние слои, занять пост, обеспечивающий благополучие, а еще лучше — власть. Идея завоевания громкой славы, непременно славы, внедрялась с упорством, способным озадачить. Тем более что гражданские доблести особенно-то в расчет не брались.

Странное, горьковатое чувство оставляют сейчас эти ленты. Да, какие-то приметы, какие-то реалии точно схвачены объективом и достаточно умело, как правило, укоренены в сюжете. Но само время трудно узнаваемо, едва ли вдохнешь воздух минувших дней, ощутишь внутренний их накал. Не сама жизнь на экране, но представление режиссеров, сценаристов о том, какой ей надлежит быть и как надлежит ее запечатлевать, что следует почитать добром, что — злом.

Испокон веку русское искусство отличалось великим демократизмом. Наши классики писали об униженных и оскорбленных, о бедных чиновниках и учителях, нищих студентах, проститутках, арестантах, о людях низкого происхождения, об участи несчастных, о смятенных душах. Герои из высших кругов общества менее всего привлекали своим положением и достатком. Почитались человеческие достоинства, но не чины и звания. Почитался труд как деяние нравственное, облагораживающее. Почитались доброта, сострадание, бескорыстие, готовность помочь ближнему, да и не только ближнему... Нехватка таких свойств и качеств не восполнялась никакими постами, титулами, речами.

Многое из завещанного оказалось забытым, отринутым, выплеснутым за борт вместе со всевозможными «пережитками». Да и с ними не всегда толком разбирались, проявляя порой больше горячности, авангардизма, чем мудрости.

Сейчас мы начинаем понимать, почему это произошло. Но понимаем ли меру содеянного, губительность последствий? Готовы ли всерьез их преодолевать?

•

Наивно преувеличивать воздействие кинематографа, считая, будто зритель, посмотрев хороший фильм, становится лучше, плохой — хуже. Человек формируется, испытывая такие многообразные влияния, подвергаясь такой сложной и противоречивой «обработке», что, приняв какую-то одну силу за безусловно доминирующую, мы вряд ли приблизимся к истине, только упростим всё и вся.

Но столь же опрометчиво не видеть, принижать значение атмосферы, в которой протекает жизнь. Эта атмосфера, как и воздушная атмосфера вокруг Земли, складывается из множества факторов. Разные ветры дуют с разных сторон. Вряд ли кто-нибудь усомнится в роли кинематографа, к тому же продублированной, десятикратно усиленной телевидением. Неспроста кино привлекает сегодня всеобщее внимание, съезд кинематографистов, дискуссии на нем и после него воспринимаются разными людьми как события, непосредственно их касающиеся. Находиться в центре внимания нелегко, нелегко наметить новые пути, найти оптимальные решения, отделяя зерна от плевел. Неизбежны срывы, неудачи, ошибки, конфликты, споры.

Только не упустить бы в перепалках — иногда веселых, иногда серьезных — проблемы, от которых все равно никуда не деться.

Будто напоминая об этом, сама жизнь предлагает сценарии, которые так или иначе придется всем нам брать в расчет, особенно — кинематографистам. Я имею в виду сценарии

поведения различных социальных групп в условиях перестройки. Эти сценарии смоделированы журналом «ЭКО», издающимся Сибирским отделением АН СССР.

Сценарий «страуса» достаточно прост. Не замечать реальных сложностей. Начавшимся переменам противопоставить мощную инерцию застоя, опираться на самые консервативные и бездеятельные слои общества, привыкшие к оплате за должность, а не за труд, к благам, обеспеченным причастностью к распределительному механизму, что особенно ценно в условиях дефицита. Ради своего сытого благополучия эта категория будет стараться любые перемены пустить под откос, спустить на тормозах.

Сценарий «лисы», естественно, хитрее. Он исходит из того, что надо все-таки что-то менять. Само это понимание рождает животный страх. Значит — изворачиваться, ловчить. Вместо решительных перемен — расчет на множество мелких реформ, призванных изобразить заботу о «нуждах простого народа».

Определенные группы поддержат такую полудемагогию. И уж наверняка цинично поддержит часть всеобъемлющего управленческого аппарата, надеющаяся, что «широкие слои» легко смирятся с видимостью перестройки, будут довольствоваться подачками, малыми улучшениями, коль таковые последуют незамедлительно.

Оба сценария основаны на психологии политической слепоты и трусости: как бы улучшить дело, ничего не меняя и не улучшая.

Сценарий «промышленника-сепаратиста» зиждется на иллюзии, будто для разрешения любых стоящих перед обществом проблем достаточно чисто экономических методов. «Дайте мне полную свободу маневра, право покупать и продавать, право распоряжаться деньгами и жильем — и все проблемы будут сняты».

Такова психология определенной части хозяйственников и их идеологов из среды ученых.

Самый расхожий и самый, на мой взгляд, опасный сценарий «медведя». Это примерно то, о чем я говорил в начале своих заметок.

Навести порядок лапой с железными когтями!

Психология людей, абсолютно не подготовленных к растущей гласности, обличению фактов разложения, злоупотребления властью.

Критика любых безобразий, разговор о негативных явлениях — всего лишь беспорядок, возникший сегодня. Это шоковое состояние усугубляется страхом многих должностных лиц за свои места и привилегии, боязнью ответственности и полным неумением наводить порядок экономическими и правовыми методами. Сценарий «медведя» признает лишь «кузькину мать», единственный путь к спасению видит в «закручивании гаек»: «Вспомните, какой порядок был при Сталине! Все знали свои места, работали, как надо, никакого баловства, цены снижались, был всеобщий энтузиазм, сплошные успехи и победы».

Лживость этих доводов, казалось бы, доказана тысячами фактов. Но факты не идут в счет, правда о собственном прошлом не нужна. («Зачем бередить старые раны?»)

«Наведение порядка» выдвигается как самостоятельная программа, как панацея. «Реставрировать сталинизм, но без крайностей (массовых репрессий, лагерей). Все остальное годится. Только «сильная рука» встряхнет народ и направит его энергию в нужное русло».

Финальные кадры этого сценария ясны: казарменный социализм, с образцом коего XX век знаком непонаслышке...

Многим, очень многим сценарий «медведя», увы, обязан и кинематографу. А это в свою очередь ко многому обязывает сегодняшнее кино.

Решение насущных проблем невозможно, если не оглядываться на вчерашний, позавчерашний день нашего кино, не соотносить оставшееся позади с тем, чего ждет наступающий день. Вернее — уже наступивший...

Необязательные заметки

Ю. Богомолов

Юпитеры сердятся...

В ходе перестройки критики и художники стали легко терять равновесие и впадать в раздражение. Начинает завоевывать права гражданства особый жанр критического выступления — «статья-раздражение».

Поводы могут быть разными — фильм, роман, спектакль, статья, но тон в этих случаях всегда желчный, пафос — апокалиптический, слог нервный. Не буду говорить об одиозных публикациях в «Молодой гвардии». И самой нашумевшей из них — статье В. Горбачева «Перестройка и подстройка» (1987, № 7). Они недвусмысленно направлены против перемен в литературно-художественной и издательской практике. Их горячность естественна и понятна.

Мотивы же раздражения В. Бондаренко, автора статьи «Очерки литературных нравов» («Москва», 1987, № 12), лежат не на поверхности. На поверхности одно: не те перемены и не так они происходят, как того желал Бондаренко.

И еще есть, на мой взгляд, причина, которая вывела из себя Бондаренко.

Всегда существует соблазн спрямить извилистое течение жизни.

Он был в бурные 20-е годы и породил деятельное племя пролеткультовцев, рапповцев, которых самих спрямили уже роковые 30-е.

Тень догматизма стремится накрыть и динамичное время. Причем догматизма, замешенного не обязательно на нормах и мифах предшествующего кризисного периода, а на откровениях и открытиях последнего слова общественной мысли.

Давно ли, кажется, сначала Володину, потом Вампилову ставили в пример Горького и Погодина. Теперь Бондаренко обнаружил, что Петрушевская не чета Чехову и Вампилову.

Он заметил также, что фильм «Проверка на дорогах» не чета прозе Астафьева, Бондарева и других авторов.

Не получился у молодого режиссера первый фильм, не справился с темой... Это бы ладно. Но Алексей Герман пытается вызвать жалость к преступнику и даже занести его на Доску почета.

То, что критик оговаривает персонаж, домысливая его биографию и прибавляя преступления персонажей из других художественных произведений, оставляю на совести автора статьи. Хотя в скобках замечу: не представляю, водоизмещение какого тоннажа должно иметь это судно, чтобы выдержать большие и малые передержки, допущенные в статье.

Но не надо по крайней мере оговаривать авторов картины: они и не думают его заносить на Доску почета. В фильме и намека нет на культ этого персонажа, а есть художническое исследование той экстремальной ситуации, в какую попал человек.

Преступление человек совершил бессознательно, а на искупление пошел сознательно. Об этом фильм. И разумеется, о многом еще другом, чего не заметил профессиональный и «пассионарный» критик В. Бондаренко. Например, о командире партизанского отряда Локоткове, которого как раз авторы и заносят на поминаемую критиком Доску почета.

Мерить новые произведения опытом прежних — занятие мало плодотворное. Легко впасть в предвзятость.

Вспоминается милая добрая тетушка из «Театрального романа» М. Бул-

гакова. Она искренне не понимала, зачем пишутся новые пьесы, когда так много хороших старых.

Как не понять вымышленную тетушку и реального Бондаренко: так хочется, чтобы тот опыт, которым ты уже овладел, оказался универсальным ключом ко всем прошлым и будущим временам...

Но, увы, жизнь не останавливается и не спрямляется; она делает резкие повороты, выкидывает неожиданные штуки... Убывает в отношениях людей человечность. «Дети» не признают «отцов»; «отцы» не узнают себя в «детях». И тогда нервы не выдерживают — и размышление сменяется раздражением.

В связи с этим показательным представляется опубликованное в «Правде» в порядке обсуждения письмо трех уважаемых литераторов Ю. Бондарева, В. Белова и В. Распутина. Они выражают озабоченность по поводу рок-музыки, свидетельством дурного влияния которой на подростков явился и незаслуженно расхваленный прессой документальный фильм «Легко ли быть молодым?».

Письмо столь же резкое, сколь и скупое на аргументы, среди которых мы находим ссылки на авторитет Льва Толстого и Константина Циолковского. Из последнего приведена цитата, в которой говорится, что музыка есть сильное возбуждение, могучее орудие, подобное медикаментам, что она может и исцелять, и отравлять.

Литераторы, очевидно, полагают, что великий ученый, говоря об отравляющем, вредном воздействии музыки, имел в виду рок. Но если вспомнили Циолковского, то почему бы не вспомнить и Чехова, его героя Маркела Ивановича Нюхина, автора лекции «О вреде табака», а также его перу принадлежащую статью «О вреде чаизма и кофеизма для организма».

Вообще-то неприятие в нашей стране рок-музыки имеет историю, но, честно говоря, не предполагал, что столь длительную.

Для организма многое вредно. Вредно чрезмерное потребление жиров, а также углеводов. И даже витаминов.

Письмо еще поражает тем, что российский литератор может позволить себе роскошь быть настолько поверхностным...

Неужели все еще можно обольщаться относительно того, что рок — это нечто исключительно иностранное, неужели можно думать, что не будь в отечественной действительности почвы, то он мог бы столь буйно расцвести? И что виноваты в этом по преимуществу средства массовой информации вкупе с фирмой «Мелодия»?

Юпитеры сердятся. Им кажется, что гром виноват в том, что молния сверкает. Неужто до сих пор непонятно, что рок — это явление не только музыкального порядка, но и социального. Это своего рода язык, на котором худо-бедно изъясняются, самовыражаются многие подростки. Спору нет — язык не слишком-то благозвучный, не очень-то членораздельный. Рок-музыка — это монолог толпы, обращенный к толпе. Но ведь рок-музыка в ее самых диких формах — это, если честным быть до конца, еще и симптом разрыва между культурами отцов и детей.

Впрочем, симптомом того же разрыва стало и ваше письмо, уважаемые литераторы. Ведь вы платите детям той же монетой, что и они вам. Они вас игнорируют, а вы — их.

Авторы фильма «Легко ли быть молодым?» попытались установить контакт с контингентом подростков, которые слишком часто нами воспринимаются, как инопланетяне. Попытались расслышать, что они говорят и что думают. К фильму потянулись зрители разных поколений.

Сеанс просмотра стал сеансом связи между отцами и детьми. Наверное, этим объясняется успех документальной картины, который нашел выражение не только в том, что ей в Тбилиси присудили главный приз и «многие органы печати неудержимо хвалят и фильм, и его создателей», но и в длинных очередях перед залами, где демонстрировалась картина, в разгово-

рах «за жизнь» после ее просмотра.

Увы, таких «сеансов связи» пока не много в сегодняшней художественной культуре. И вот один из них вызвал у уважаемых писателей острый приступ раздражения.

Не стану категорически утверждать, но выскажу предположение относительно мотивов этого раздражения. Один из них заключается, в частности, в том, что наши литераторы, даже из числа талантливых и совестливых, в силу известных общественных условий слишком притерпелись к односторонней связи с аудиторией: литератор глаголет, а прочие внимают, литератор проповедует, а прочие благодарно впитывают и лишь изредка в студии Останкино решаются спросить у очередного властителя дум, как он относится к любви?..

На благоглупость отвечали благоглупостью, и все было в порядке. А тут выяснилось, что у паствы есть и собственный голос, и собственные песни, и собственные кумиры.

Внимание молодежной аудитории окриками и «мозольной» педагогикой не вернешь. Вспоминается хрестоматийный пример — роман Тургенева «Отцы и дети». Нашел же в себе мужество российский литератор выслушать поколение, взглядов которого отчасти не понимал и во многом не разделял. Тургенев выслушал нигилистов и дал им слово в своем романе.

Это, наверное, сегодня самое трудное — дать слово и выслушать.

Неожидан финал письма. После упреков в адрес «Мелодии», средств массовой информации авторы вдруг оборачиваются на себя и своих коллег и обращаются к себе и к своим коллегам с требованием создавать таких героев «книг, кинофильмов, картин, такие музыкальные произведения, к которым юноши и девушки тянулись бы мыслью и сердцем».

С этого и начинать надо бы, и не в письме, а в жизни...

Разборы и размышления

К фильмам, предназначенным для телевидения, наш журнал из-за недостатка места не имеет возможности обращаться регулярно. О картинах, сделанных по заказу телевидения или на телестудиях, мы пишем в тех случаях, когда они являются заметными вехами в развитии искусства.
Три картины не случайно оказались собранными вместе через три года после того, как были сняты. Дело в том, что увенчанные наградами на внутренних и международных фестивалях «Свидетель», «Сестра моя Люся», «Пятно» остались тем не менее как бы на обочине кинопроцесса и рискуют уже не выбраться на магистраль, хотя имеют на это полное право. Молодые режиссеры из Белоруссии, Казахстана, Грузии обозначили во многом новые подходы к исследованию нравственной проблематики, как бы заново открыли непреходящую ценность того непредвзятого гуманистического отношения к человеку, которое долгое время презрительно называлось абстрактным.

Рецензируемые картины еще не сделали и малой части той духовной работы, на которую способны. Телевидение показало «Свидетеля» лишь однажды, и он не удостоился экранного обсуждения, которое, нам кажется, необходимо фильму куда больше, чем иным проходным детективам. «Пятно» незаметно прошло в летние месяцы. А «Сестра моя Люся» до сих пор по непонятным причинам не стала достоянием всесоюзного эфира вовсе. Есть своя доля вины перед этими картинами и у кинематографа. Нет сомнения, что они должны быть приобретены у телевидения и демонстрироваться в кинотеатрах.

Ольга Кучкина

Видеть и слышать, понимать и помнить

«ЭТО БУДЕТ ФИЛЬМ О ДЕТСТВЕ ПОКОЛЕНИЯ... ДЕТСТВО У НИХ БЫЛО РАЗНОЕ, НО В ЧЕМ-ТО УДИВИТЕЛЬНО ПОХОЖЕЕ, МОЖЕТ БЫТЬ, ПОТОМУ ЧТО У ВСЕХ В ДЕТСТВЕ БЫЛА ВОЙНА...»

Так, большими буквами выделил в сценарии Геннадий Шпаликов. Его слова могли стать эпиграфом к фильму «Свидетель». Но фильм по сценарию Шпаликова был снят двадцать лет назад: картина «Я родом из дет-

ства» сделана на той же студии «Беларусьфильм». Прямая (и, вероятно, сознательная) перекличка очевидна. Сравнение выявляет разницу. Выявляет движение времени, смену точки отсчета, смену красок, эмоционального отношения к теме. В картине «Я родом из детства» авторы горевали и гордились. Как прекрасны были матери и отцы, которыми гордились, как горьки утраты, которые оплакивали, сколько пронзительного лиризма в воспоминаниях, и все окутано дымкой поэзии.

Военное детство и первые суды над фашистами в конце войны — в картине Геннадия Шпаликова и Виктора Турова «Я родом из детства». Первые суды над фашистами в начале мира и послевоенное детство, тесно связанное с военным,— в фильме Павла Финна и Валерия Рыбарева «Свидетель» (по мотивам повести В. Козько «Судный день»). Но лиризм здесь уступает место совсем иным чувствам и иным мыслям.

Делая выписки из монтажных листов «Свидетеля», я услышала от рядового работника телевидения:

— Нравится вам этот фильм?

— А вам?

— Уж очень жестокий.

— А искусство не должно быть таким?

— Искусство должно давать нам надежду.

И дальше — про письма «простых людей», которые требуют, чтобы, придя с работы и ткнув в кнопку телевизора, можно было расслабиться, а не глядеть продолжение того же, что на работе...

Мы слышали про это. На это ссылались и руководящие работники телевидения, внедрявшие по этой причине «развлекаловку» самого дурного толка. Значит, так: с одной стороны, «развлекаловка»; с другой, для «галочки»,— разыгранные в лицах рекомендации, как вести себя на производстве. Только так можно поименовать то, во что выродилось начатое Дворецким и Гельманом. Такие фильмы отказываются смотреть не только «простые люди». От этого отказываются все. Исключая начальство и авторов, стремящихся потрафить начальству. Получается, что третьего пути и нет?

«Свидетель».
Коля Летечка (в войну) — Саша Воронько

Он есть. Он был всегда и будет всегда. А обратная связь — письма — оказывается не всегда прямой.

Про надежду — да, про надежду — ближе. Хотя и мы и нас обнадеживали столько раз, а дела шли все хуже, что и у надежды, черт ее подери, подкосились ножки! А вот что и кому должно искусство... Что, если все-таки оборотиться на себя и строго спросить:

«Свидетель» (по мотивам повести *В. Козько* «Судный день»).
Сценарий *П. Финна, В. Рыбарева.* Постановка *В. Рыбарева.* Оператор *Ф. Кучар.* Художник *Е. Игнатьева.* Композитор *П. Альхимович.* Звукооператор *В. Морс.* «Беларусьфильм», 1985.

а что мы должны ему, его лучшим нравственным образцам?

Современные авторы делают главным героем не просто некоего мальчика, жившего в тылу в те годы. И даже не такого мальчика, который в качестве будущего летописца проехал полстраны, наблюдая и злое и доброе, — как это сделал Евгений Евтушенко в ленте «Детский сад». И не такого даже, который, пережив ужасы оккупации, увидев зверства фашизма, воюет вместе с партизанами,— как это происходит в «Иди и смотри» Алеся Адамовича и Элема Климова.

Герой «Свидетеля» — маленький человек, по которому проехала машина войны, переломав ему все косточки до единой, хотя он еще ходит, и смеется, и похож на своих сверстников.

«Свидетель» скромнее «Детского сада», «Иди и смотри». То, что он появился после, имеет свое значение: опыт предыдущего искусства входит в опыт последующего так же, как входит сама жизнь с ее открытиями, ее меняющимися ценностями, позициями. Это не означает ни прямого заимствования, ни прямого отталкивания. Влияние тоньше, глубже, опосредованней. Впечатление, произведенное лично на меня «Свидетелем», сильнее, нежели от других названных фильмов. В чем сила этой, на мой взгляд, выдающейся по своему эмоциональному воздействию картины, попробую объяснить.

«Просто вскину винтовку — и все. Или, в крайнем случае, выстрелю вот поверх голов. А когда раздалась команда, прицелился и стрелял по людям. Стрелял до конца акции».

Это одно признание. Вот другое: «Ручеек там тек, помню, в низине, ну а рядом как раз баня. А тут, ну примерно метрах в ста,— поселок. Я, Хацкевич, Калягин истопили, значит, ну, эту баню, выпарились, потом белье пропарили... Ну, а назавтра, утром, по приказу командира нашей роты, Адельта, я и другие полицейские нашего отделения вывели задержанных с подвала и отконвоировали их вот в эту баню. Двери закрыли, соломой обложили, потом нам приказали построиться в цепь, хорошо помню, как Адельт сделал с соломы жгут, зажег его, ну, и с этим факелом обошел вокруг бани. Люди закричали, начали двери ломать, и тут мы начали стрелять».

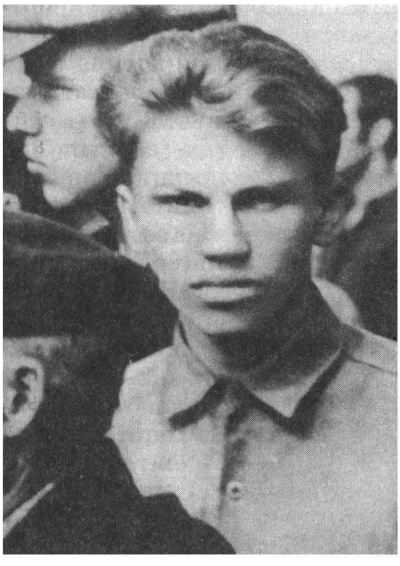
Человек, произносящий это с экрана, так же не похож на актера, как не вяжутся с беспримерными, бесчеловечными злодействами вот эти, припоминаемые им вместе с остановками и «ну» подробности, почти бытовые: «ручеек там тек...» «...Не виноват я, не стрелял бы я в людей,— скажет он в конце допроса следователю,— вот не было бы войны, так не сидел бы я здесь».

Что и говорить, нам привычнее иная постановка вопроса. Мы, как правило, думаем, что экстремальная ситуация выявляет спрятанную суть человека. Скажем, казался человек порядочным, а случилось что-то, и он проявил себя трусом. Но экстремальные ситуации тоже бывают разными, это первое. Писатель Варлам Шаламов, проведший долгие годы в лагере, говорил, что лагерем нельзя мерить человека, потому что это были античеловеческие условия, а в античеловеческих условиях и человек может стать античеловеком. Нам не дано судить о правоте или неправоте его слов, потому что у нас нет его опыта, мы это не пережили. Но, может быть, и война — античеловеческое состояние человечества? Мы говорим не о священной защите Родины как идее, а о той реальной кровавой мясорубке, которая противопоказана и человеческим глазам, и человеческой плоти, и человеческому духу.

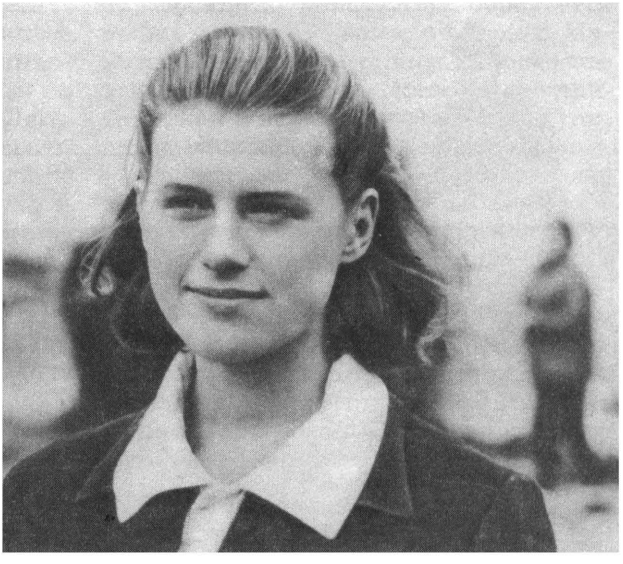
Есть и вторая сторона проблемы. Мы иногда всплескиваем руками: не случись бы (чего-то ужасного), так никогда бы и не узнали, что имярек негодяй! И считаем ужасное как бы благом, ибо оно — та лакмусовая бумажка, что выявила негодяйство, а то еще прожил бы жизнь благородным человеком. Не переворачивается

ли что-то здесь с ног на голову? А если бы прожил — без ужасного,— кому от этого было бы хуже? Слов нет, экстремальная ситуация заставляет человека вести себя иначе, чем обычно, всегда. Но в каких случаях наилучшим, а в каких — наихудшим образом? Вопрос не так прост...

Однако это только начало фильма, начальная заявка на размышление. Будет продолжение, которое заставляет содрогнуться и от гнева, и от



«Свидетель».
Коля Летечка (после войны) — М. Гилевич



«Свидетель».
Лена — С. Копылова

отвращения, и от боли — потому что по ту сторону барьера в суде, против дула, нацеленного в лицо, встанут другие люди. Те, которых эти замучили, сожгли, изнасиловали, убили, и прощенья этим не будет, они будут прокляты. Но и война сама по себе будет проклята. Та, которая руками этих убила Летечку (М. Гилевич).

Летечка — в детском доме. Он живет, как все, терпя от хулиганов, хулиганя сам, впрочем, беззлобно: неумело переживает первую робкую и чистую любовь, вступает за нее в драку и проигрывает. Все рядом: хорошее и дурное. «Воспетка» Вера Константиновна (Л. Соловьева), честолюбиво заявляющая: «Я взяла вашу группу сама. И порядок я здесь наведу... Я заявляю вам это твердо»,— не может справиться с детдомовцами и не может навести порядок. Она из тех, о ком говорят: без понятия. Она видит цель и идет к ней, а людей не видит и жизни не чувствует. В ответ на устроенный ребятами взрыв она допрашивает Летечку: «Кто поджег?.. Смотри в глаза и говори правду... Мы заставим тебя говорить!» И получает: «Фашистка!.. Правды хотите? Я ей такую правду расскажу, что у нее глаза на лоб полезут! Ты лебеду ела?! Тошнотики ела?!.. Воздух ела?..»

Мы ничего не знаем про Летечку. Ибо он сам ничего не знает про себя. Эти неведомые «тошнотики»— как ключ к той двери, за которой ужас. Но какой?

Хорошо, что в детдоме, кроме Веры Константиновны, есть еще директор (Н. Усатова) — молодая, квадратная в своем нелепом костюме с широкими ватными плечами, как носили сразу после войны, не шибко интеллигентная, но такая глубокая, умная житей-

ским, женским умом женщина. И на ее долю выпало... Вот отчего она понимает то, чего никогда не поймет ретивый администратор Вера. Это сейчас у Веры не получается, и она плачет. Потом она перестанет плакать, такие перестают и вырабатываются в руководителей, ни к кому и ни к чему не знающих снисхождения. Не знающих человечности. «Ничего ты не понимаешь!— с горечью говорит ей директор, когда та предлагает вызвать

Она главное сказала, эта умница, и тогда Летечка спрашивает:

«— Откуда я?.. Что было до войны, ничего не помню... Я правду хочу знать. Душа дрожит по правде».

Война отрубила его прошлое, он стал человеком без прошлого, без памяти. Возможно, в беспамятстве — его спасение, так защитилась психика от непереносимого. Но Летечка хочет вспомнить, хочет узнать.

Два пласта в картине — допросы

«Свидетель»

милицию.— Сколько их выплюнула война из своей пасти... Рана открытая, а сердце в броне. Попробуй достучаться до него... Они должны освободиться от того, через что прошли».

По дороге от кладовщика, у которого получали пальто для ребят, между директором и Летечкой происходит беседа:

«— Что же нам с тобой делать, Николай?

— Разойтись, как в море корабли.

— Шпаненок ты стал совсем. Если люди любят друг друга, зачем же им расходиться?..»

карателей и жизнь Летечки в детдоме. Есть еще третий — сама война. Они сойдутся: Летечка станет сначала уходить, а потом чуть не уползать из изолятора, в котором догорают его легкие, чтобы присутствовать на процессе над карателями. Его преследуют сны: фашисты насильничают, фашисты стреляют, фашисты мародерствуют. Сны соединяются с явью. Но что было с ним самим, кто его родители, как его зовут? Его привезли в детдом после того, как он побывал в немецком детском доме, потом в лагере, привезли летом, отсюда фами-

лия — Летечка. Медсестра из комиссии предлагает ему разные фамилии, он «примеряет»: Маршалов. Она говорит, что этих много. Может быть, Генералов? От Генералова Летечка отказывается. Медсестра говорит: «Вырастешь, будешь Маршал Советского Союза Летечка...» Лена, которую он любит и которой играет на аккордеоне, говорит, что он будет музыкантом.

Он никем не будет. Ни маршалом, ни музыкантом. Поскольку он умрет.

Подробное, точное, «документальное» слежение жизни единственный раз сменится лирическим, поэтическим (тем, чем полнилось «Я родом из детства»): Летечка, просивший Лену (С. Копылова) научить его танцевать и уже не поднимающийся от слабости с постели, станет кружиться с ней в летящем вальсе — и мы поймем, что это неспроста. А закадровый голос объяснит: «Колька Летечка умер осенью того же года...»

Он вспомнил. Он вспомнил, как все было. Как брела раздетая старуха, как палили в обнаженных людей, как после они горели в яме и как он, с голыми лопатками, перепачканный в грязи и крови, с измученным, равнодушным лицом, грелся у головешек...

Оставляет ли такое искусство надежду?

Да. Остается надежда, что пока есть люди, у которых болит эта боль, они будут бить и бить в колокол нашей памяти, нашей совести, нашей общей человечьей силы, чтобы мы не сдавались, чтобы стояли насмерть, не пуская на порог бесчеловечность. В себе и других.

«Свидетель» — сегодняшнее кино. Сегодняшний киноязык, скупой, жесткий, точный в каждой детали. Если говорить о профессиональной стороне дела, я отметила бы некоторую затянутость, эмоциональную повторяемость иных эпизодов (показаний), хотя это, может быть, и субъективное впечатление. Но оно ничего не отменяет. Фильм, вызывающий столь горячее и столь глубокое сочувствие, создан мастерами.

Но погодите. Фильм 1985 года. Увидела его летом 1987-го. Удивительно, что произведение такого высокого уровня прошло едва ли незамеченным. Не слышала о нем, не читала ни одной статьи. Как будто подобные вещи случаются у нас в кино каждый день. Мы так богаты? Или так невнимательны?[1] Время поправляет нас, не поднимающих голоса, если сразу не образовалось хора. Хор образуется позже — как с Германом, как с Муратовой, как с Высоцким. Иногда это даже как-то стыдно. Достоинство критика, как и всякого человека,— в том, чтобы открывать свое, делиться своим, настаивать на своем, не дожидаясь хора. Касается ли это неузнанного таланта или признанного, увешанного всеми регалиями имитатора. Талантливая картина Павла Финна и Валерия Рыбарева пробыла неузнанной два года.

Так знать или не знать? Впускать в мозг и в сердце все новые и новые слои правды о том, что было в нашей истории, было с людьми, или отгородиться и прожить жизнь в прежнем «романтическом» качестве (назовем это так)? Это касается не только войны. Не только по поводу войны и не только по поводу искусства раздается сейчас на каждом шагу: зачем? Зачем нам сказали? Зачем открыли такое? Лучше бы все по-прежнему. Или, в крайнем случае, не в таких дозах, а поменьше, поосторожнее, чтобы не так больно!

Что тут сказать? Всем и каждому решать эти вопросы лично. Постаравшись быть мужественным и честным. И помня, что решение означает действие.

[1] Статья писалась до Всесоюзного фестиваля телевизионных фильмов в Минске, где «Свидетель» наконец был оценен по достоинству.

Разборы и размышления

Петр Шепотинник

Крылья

«Сестра моя Люся». Мальчик — М. Халыков, Люся — Л. Великоцкая

1

Лицо Автора мы не увидим на экране на протяжении всего фильма.

Лишь несколько раз, словно пытаясь опомниться от впечатления, которое произвела на него только что рассказанная история, как будто и не он сам, а кто-то другой вызвал ее из памяти, Автор обнаружит свое присутствие Голосом.

Сосредоточенно, сдержанно, чуть отрешенно, хотя нет, не всегда — в моменты особого душевного восторга, высекаемого самим процессом воспоминаний и страстно, и возвышенно,— Автор будет вести речь из-за экрана, передоверяя нам свою память.

Его слова странны, в них есть некая непривычная для слуха наивность («Я стал летать и увидел, как тесно перенаселена наша Земля людьми... Сколько их и что ждет каждого?...»), но это, видимо, потому, что из всех слов, которые Автору хорошо знакомы, он выбрал самые простые.

«Сестра моя Люся»
Сценарий *А. Кима*. Постановка *Е. Шинарбаева*. Оператор *Г. Гидт*. Художник *В. Трапезников*. Композитор *Н. Каретников*. Звукооператор *Т. Мукатаева*. «Казахфильм» по заказу Гостелерадио Казахской ССР, 1985.

Когда хочется сразу сказать многое, особенно — о прошлом, да еще и о своем собственном, подчас подыскиваются самые нехитрые слова.

Так непостижимо сложная вблизи Земля издалека превращается в круг.

Ее, оказывается, можно взять и нарисовать циркулем.

Но зачем говорить, если есть экран, не от пластической ли робости режиссера такой обезоруживающе бесхитростный прием? Да нет, этот Голос — не менторство, он, собственно, ничего и не навязывает экрану, даже как бы иногда чуть приглушает ход событий, которых и так-то в фильме не очень много.

На эти простые и прочувствованные слова («Почему мне так хочется встретиться именно с вами, Люся?.. ») острее реагирует эмоциональная память. Потому они и произносятся. И потому им сначала чуть удивляешься, а потом их уже ждешь.

Собственно, фильм и есть — волны памяти, докатившиеся из послевоенной казахской степи в наше время; докатившиеся, чтобы показать это, на первый взгляд, такое крохотное для обобщений жизненное пространство (поселок в десяток домов, захудалый рынок да сухая, ленная — то раскалившаяся, то зябко-студеная степь вокруг) Большому миру, Космосу.

Картина «Сестра моя Люся» так и начинается: авиалайнер, рассекая пространство, прокладывает себе путь над Землей. Невидимый нам пилот, Автор, вспоминает о детстве.

Заоблачная пустота.

Здесь как бы и нет времени вовсе: ему трудно опереться на что-то материальное, чтобы вести отсчет. И вот на фоне этой пустоты начинают проступать пятна прошлого. Каждое воспоминание, каким бы поначалу мизерным и неприхотливым, с точки зрения высокомерного мирозданья, оно ни казалось, оказывается, способно заполнить весь его объем.

Взаимопритяжение и взаимозаполнение, *взаимопонимание* этих несоизмеримых величин: охолаживающая своей надмирной мощью «синяя громада» и — стакан воды со льдом за гривенник на послевоенном душном базаре; именно они и образуют образное поле фильма, сценарий которого написал Анатолий Ким, а режиссером которого стал Ермек Шинарбаев.

2

Лицо Автора мы так и не увидим.

Но мы увидим того, кто через четыре десятилетия вырастет и станет Автором. Нашему герою семь-восемь. Его мать зовут Айгуль. Люсе, именем которой освящено воспоминание, худенькой веснушчатой девчонке в бумазейном, развевающемся на степном ветру платье — одиннадцать-двенадцать. В глинобитном доме, купленном матерью Люси Клавдией на чудом выигравший еще до войны лотерейный билет, и проживают наши герои.

Там, в этом задремавшем поселке, где глаз знает все вдоль и поперек, включая каждую полоску тени, которую бросает изгородь на пыльную землю в час высокого солнца; включая нехитрое домашнее убранство: перцы и луковицы в связке над кроватью,— там и кроется тепло воспоминания, к которому сейчас так хочет прильнуть повзрослевший, не видимый нами, летящий в вышине Автор.

Поначалу кажется, что повествование движется робко, словно нашему герою не о чем вспоминать.

Волны сюжета, только вдруг начав разворачиваться, откатывают назад. Но таков строй «Люси»: незатейливые истории, рассказанные с экрана, и не претендуют на то, чтобы развернуться в полнокровный, просторный сюжет, они, обретая широту дыхания, как бы бьются о невидимый мол, рассыпаются на новеллы, дробятся на мозаичные сколки. Но сила, вынесшая их на берег, остается и в самых малых каплях сюжета.

Вот, например, такой скол «Люси».

Поле, влажное осеннее утро. На распростертом горизонте человек виден

«Сестра моя Люся»

«Сестра моя Люся».
Клавдия — О. Остроумова,
Айгуль — Х. Адамбаева

как нигде. Земля припрятала для тех, кто голоден, недособранные во время уборки колоски риса. Клавдия и Айгуль украдкой пытаются отобрать у земли заначку. Не получается. Зловещий окрик блюстителя законов, восседающего на лошади, лишает их и такой трапезы. И если бы не темпераментная, напористая Клавдия, то неизвестно, чем бы кончилось такое небезопасное по тем временам приключение. С этого воспоминания и начинается фильм.

Другой скол, другой наплыв памяти, другое пятно прошлого: рынок.

Для Ермека Шинарбаева рынок в «Люсе» не что иное, как необходимость до предела сжать время, которое рядом, в дремотных пыльных проемах среднеазиатских улочек как бы застыло в расслабленной неподвижности, как та чудесная незнакомка-кореянка (Валентина Тё) в почти траурном обрамлении темного оконного пространства, которая, портретно устремив на нас взор, вдруг дает нам почувствовать сладость остановленного мгновения.

Там, в жилище кореянки, настолько декоративном, что вроде бы и не ей принадлежащем, иные временны́е координаты. Она и умрет несколько эпизодов спустя так же безмолвно, словно и не обидевшись на смерть, оставив при себе некую тайну, в которой, быть может, больше гордости, чем в самой смерти.

Рынок же вряд ли заметил эту смерть, ведь рынок — это стекавшиеся отовсюду, из каждого дома вскипевшие жизненные соки. Рынок — это вывернутый наизнанку карман войны: гармошечные вздохи, подернутые восточной дремой; сурки, хомяки, довоенные поношенные пальто, дыни — слабое напоминание о плодородии здешней земли; костыли, Утесов, Русланова, каракуль, наконец, вода со льдом, которую продает Люся, звонко выкрикивая ей уже самой поднадоевшие зазывные слова.

Вскрик на фоне затаившейся напряженной тишины.

Вскрик почти болезненный, с «повышенной температурой», ибо как ни противится многоликий, разномастный организм рынка болезни под названием «война», спрятаться, уберечься от нее невозможно.

Шинарбаев осторожно собирает россыпь эпизодов рынка, умело выделяя то, что наиболее глубоко погружает нас во вздыбившуюся смуту времени.

В фильме есть замечательный, один из самых запоминающихся, несмотря на его микроскопичность, эпизод: минутная беседа незнакомой нам женщины со слепым безногим калекой.

О н а. Сережа!

О н. Это вы опять, дамочка!.. Не Сергей я, а Алексей, и всю жизнь Алексеем был... И на войне вообще никогда не был...

О н а. Сережа!

Не знаю, как, но Шинарбаев достигает в этой сыгранной резко, быстро, с эмоциональным выплеском в сторону зрителя сцене эффекта авторского *молчания*. Он поистине *не знает, что сказать*. Может быть, осознание придет позже. Сейчас же — оторопь, неразрешимость драмы. Боль этого эпизода борется с общим ощущением, которое испытывает организм фильма; в этом ощущении, несмотря на малые и большие драмы, главенствуют устойчивость, лад.

Мы постоянно ощущаем, что события, фиксируемые камерой, как бы лежат под пеленой авторского *понимания*; автор, познавший цену насилия, разрушившего на его глазах человеческие связи, пытается уравновесить добро и зло, гармонизировать полярные начала бытия, между которыми разыгрывается отчаянная схватка. Он во что бы то ни стало хочет найти единую составляющую человеческого существования; все события, сложившись в одну-единственную жизнь, как бы не хотят оставаться в состоянии неприбранности, конфликтности. Он хочет отторгнуть эти состояния как производные насилия от своей, теперь уже прожитой жизни, моделируемой в картине.

Пусть все это кажется утопией, но тяжелому прошлому вполне можно простить то, что оно иногда хочет побыть счастливым будущим.

3

Клавдия — мать Люси.

Скол сюжета, который воспроизводит житье-бытье Клавдии, едва ли не наиболее вместителен по составу событий, хотя опять же что это за события? Клавдия незлобиво поругивает детей, Клавдия рассказывает Айгуль о том, что привело ее сюда, в этот посвистывающий на ветру поселок.

Чуть более продолжителен и развернут лирический виток сюжета. Его звучание тревожно, нервно. В сутолоке рынка Клавдию замечает некий значительный товарищ, по чьему высокомерно деловитому виду понятно, что он обладает какой-никакой, а властью, да и какая такая нужна особая власть, чтобы охватить ею дюжину домов?

Словом, мало прошло времени, прежде чем Клавдия сказала Айгуль: «У меня Федор был, приняла я его».

Ольга Остроумова играет Клавдию щедро, сочно, залихватски, так и чувствуешь распирающую изнутри женскую животворную силу, которая, впрочем, если присмотреться, не так уж мощна — душа словно вздрагивает от мысли об одиночестве, она боится высохнуть под степным ветром, относящим Клавдию все дальше и дальше от большого мира. А ей хочется жить, жить — не так, как с Федором, и не с таким, как Федор, а — бог с ним! — пусть и с таким. Смятение то и дело выливается в чуть вульгарный романсовый экстаз, имитирующий лихую влюбленность. Так пьют из источника, когда долго мучила жажда, не разбирая, откуда влага — дай напиться — и все!

Интересно, что Федор существует в этом фильме как бы в двух обличьях. Вот он потягивается на солнышке, плотноватый, грузноватый сорокалетний кавалер в галифе. Вот он же — сломленный жизнью сухонький старичок — обитатель больничной палаты, увиденный камерой как бы сквозь прищур; от него мы слышим одну лишь фразу: «Сварю курицу и съем».

Взгляд — дабы есть возможность на все посмотреть с высоты — перемещается с одного полюса жизни — на противоположный.

Это — закат, здесь по территории фильма пролегает другая не менее загадочная для разума граница жизни — смерть, как когда-то пролегла граница детства.

Федор принес Клавдии зло, именно так об этом вспоминает Автор. Но появление его в этой картине внимающим телерепортажным страстям по «Першингам», появление на экране его убогой, грустной комнаты закономерно. Автор не в силах оторвать его от своей жизни, как не в силах он, размышляя о детстве и о первом взлете, не призадуматься о том, *что* когда-то объединит нас всех и с врагами. Автор не может даже мысленно теперь наказать Федора, ведь это тоже было бы насилием.

И потому Автор его прощает.

Да к тому же Федор, может быть, и единственный, кто сегодня несет с собой частичку того времени. Где Клавдия — неизвестно. Айгуль? Наверное, ее нет в живых. О ней Автор не упоминает. Вот и Люси нет рядом.

Автор обращается к ней в отрешенно нежной задумчивости: «Подумать только, где вы сейчас, дорогая Люся?..»

4

Автор говорит про себя, такого, каким мы его видим в фильме «Сестра моя Люся»: «Малярия трепала меня через день».

Странное дело, Автор вовсе и не стремится установить абсолютное тождество между рассказчиком и тем черноглазым мальчишкой, который в ознобе, потеряв сознание, прислонился к раскаленной от солнца, но не согревающей его стене.

Это как бы два разных героя. Перенести свое «я» в детство только кажется просто, на самом деле это страшно, а может быть, и невозможно. Фильм «Сестра моя Люся» — о том удивительном состоянии, которое испытывает человек, в первый раз осознавая себя в жизни; открывшийся ему мир, что целиком состоит из неоглядного степного горизонта, и манит и страшит своей непредугаданностью, он накрывает его с головой, как теплым одеялом.

Герой только-только начал понимать, что *здесь ему жить*, что другого места и времени не представится.

Сейчас, с дистанции времени, каждый его поступок, из которых слагается фильм «Сестра моя Люся», кажется простым, обыденным, объяснимым.

Тогда же все выглядело иначе, поскольку человеческое чувство *впервые* было разбужено при виде ростка, пробившего твердь наезженной дороги, собаки, рыбы, пойманной в озере.

Любая малость казалась огромной. И она *была огромной*.

Поэтому такой простой человек, как Люся, в общении с которой герой унаследовал чувство общего сиротства, связывавшее двух матерей-вдов — Клавдию и Айгуль, именно Люся и становится его «сестрой».

Это ощущение вступления в колею бытия, пережитое вместе с Люсей, дало силы герою на остальное время, оно неотвязной причиной не отпускает от себя до сих пор, согревая. Ему, Автору, познавшему, наверное, очень и очень многое в жизни, порой даже кажется, что тот, такой робкий, полет был самым красивым и высоким. Что выше он с тех пор и не взлетал.

5

Люся — дочь Клавдии.

Они вместе с нашим юным героем шастают по рынку, ссорятся, мирятся, нянчат громадного пса Пирата, смиренно выдерживающего бесконечные детские тисканья, вызволяют животное из беды с помощью чеченца Ибрагима. Облик этого загадочно нездешнего человека — Ибрагима,— бывшего еще недавно скопищем детских страхов, после истории с Пиратом моментально меняет свою эмоциональную окраску. Неожиданно для себя дети обнаруживают родство с этим грубоватым нелюдимом, спрятавшим далеко от постороннего взора трагедию человека, насильно лишенного родного дома; трагедию, о которой, конечно, неведомо ничего ни нашему герою, ни Люсе.

И вот, когда расходятся пути Клавдии и Айгуль и уже позади их прощальные объятья,— и по всем приметам рассказанная Анатолием Кимом и Ермеком Шинарбаевым история близится к концу,— на самом последнем витке фильма нас ждет событие, ради которого, может быть, и захотелось Автору рассказать эту историю и которого *ждало* повествование.

Уж и неясно, чем так уж провинился бедняга отшельник Ибрагим, который «зарезал корову», как крикнул кто-то из толпы. Важно другое: его поступок разбудил страшную в своей уничтожающей энергии силу — слепую месть толпы.

Это видят наш герой и Люся.

И в тот момент, когда толпа осатанело кинулась на Ибрагима, Люся, по-детски не раздумывая, ни на секунду не сомневаясь в его невиновности, устремляется ему на помощь.

Что в этом ее беге? Разве ей остановить расправу?

Но она все равно бежит и бежит.

И тут вдруг, в это мгновение как бы раскрываются все створки фильма, вздымается самая большая волна из тех, что несли на гребне повествование, и камера, неотвязно следившая за отчаянным бегом Люси, каблучками разбудившей гулкие остовы металлического мостика, вдруг тоже как бы осеняется этой необходимостью бега. Она расправляет крылья, она взлетает.

«Остановитесь, люди!»— кричит Люся; где-то там, позади, оставшийся герой слышит ее пронзительный голос, и этот же голос доносится и до слуха повзрослевшего грустного Автора, еле сдерживающего волнение.

Автор не боится возвышенных слов, ведь это единственный способ сказать о том, что когда-то вдохнуло в него ощущение человеческого. Он скажет: «Оказывается, нет более естественного желания, чем летать. Дорогая моя Люся, а знаете, кому я обязан этому счастью? Конечно, вам. Это вы научили меня летать».

Так соединились эти пространства — почти уже спрятанное от взора, превратившееся в точку, недоступное послевоенное детство и — шарообразная синевато-сизая, с красноватыми подтеками вселенная, склонившаяся над протестом маленькой Люси против насилия.

6

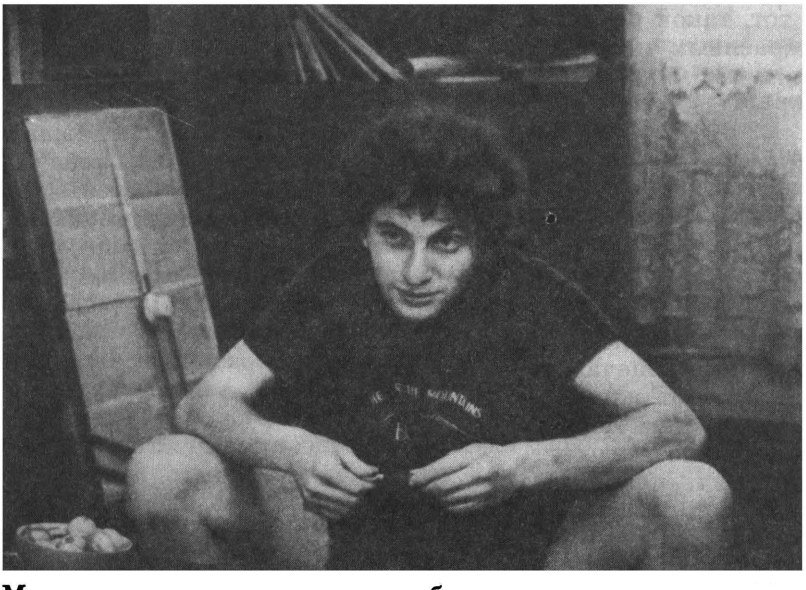
Лицо Автора мы не видим.

Нет, почему же? Мы видим, видим его *Лицо*.

Разборы и размышления

Т. Иенсен

«Не герой»



«Пятно». Кишо — К. Глунчидзе

Мы все так привыкли к железобетонной, панельно-кирпичной, цементно-асфальтной тотальности, нас окружающей, что только где-то с середины фильма начинаем замечать намеренно сгущенную неразреженность тех городских, производственных пейзажей, тех малогабаритных интерьеров, на фоне которых происходит жизнь главного героя Кишо (К. Глунчидзе). И даже когда он единственный раз выезжает в пригород, то и здесь природа, на секунду попадающая в кадр, словно утомленная, угнетенная придорожной бензиновой мглой. А в городе — чахлые запыленные деревья, будто в каком-то полуденном обмороке, бетонном ужасе, зажаты в асфальтовом каре. Навязчиво наплывают в кадр городские скрежещущие звуки — тарахтенье невидимого нам экскаватора, гудки электровозов, грохотанье идущих составов, дребезжащий лязг тамбура электрички. Мы видим Кишо то в проулке между глухими строительными заборами, то на путях, по которым перегоняют цистерны с нефтью, то на товарной станции в лабиринте стальных контейнеров, то в складских помещениях — огромные рулоны бумаги, обрывки которой затаптываются в асфальтовой грязи. Если бы режиссер активно использовал резкие светотеневые ракурсы,

«Пятно»
Сценарий и постановка *А. Цабадзе*. Оператор *Н. Намгаладзе*. Художник *Г. Татишвили*. Госкомитет Грузинской ССР по телевидению и радиовещанию, 1985.

то среда обитания героя напоминала бы излюбленные мотивы конструктивистов 20—30-х годов. Но, казалось бы, изобразительно более скромные задачи, не подминающие физические реалии некой зримой авторской сверхидеей, нарочитой графикой, помогают зрителю без труда освоиться в художественно сотворенном экранном мире, как в виденной не раз и узнаваемой реальности. Просто эта реальность — без продыха, без просвета — словно стиснутая железным обручем так, что в висках стучит.

Никакой просветленности нет и в тех интерьерах, которые окружают героя. Как правило, это панельные новостройки — все выщерблено, обшарпано, убого, сиро. Такой же и Дом культуры, где Кишо играет в рок-группе, такая же и гостиница, куда он приводит знакомую своего приятеля Трути — Аню, пока тот достает наркотики. Сам Кишо не колется — когда-то пробовал, но «голова заболела», и больше не тянет. Кишо сидит на тумбочке, молчит и смотрит в окно. Пожилая женщина с рубашкой в руках неуклюже бежит за молодым парнем, голым по пояс: «Стыдно, сыночек, что люди скажут?» «Оставьте меня в покое!» — истерически кричит тот, снимает ботинки, брюки и в трусах убегает.

Видимо, для того чтобы смягчить гнетущее ощущение, нарастающее по мере движения фильма, чтобы снизить набранный в кульминациях ультразвук, авторы ту случайную жизнь — жизнь врасплох, — которая втянута в поле экрана, комически окрашивают. В традиционном грузинском кино это неминуемо привело бы к жанровым зарисовкам, репризам, вставным номерам, что, безусловно, разрушило бы иллюзию саморазвития экранной реальности. Однако здесь общий контекст происходящего столь же́сток, что подчиняет все, казалось бы, самые необязательные слагаемые фильма своему диктату. Даже такой — от нечего делать — разговор.

— А у меня муж иностранец, — говорит Аня.

— И что ты там будешь делать? — спрашивает Кишо.

— Устроюсь на работу и буду дышать воздухом.

— А здесь что — мало воздуха?

— Мне не хватает.

— Ну давай, давай.

В видимом на экране мире действительно словно не хватает воздуха. Продавец наркотиков, сдающий клетушки иногородним, скупой до омерзения, у которого собственный сын не может допроситься копейки; фарцовщик, спекулирующий японской электроникой — в майке, подтяжках, цепочка на шее, браслет, перстень — «свой в доску»; отец Трути, на мгновение мелькнувший в кадре, но оставивший после себя оскомину дельца за государственный счет, который сегодня при портфеле, а завтра может оказаться на скамье подсудимых; компания подвыпивших ребят на пригородной станции, пристающих к каждому, кто под руку попадет, избивающих Кишо за то, что тот посмел им возразить.

Все это либо социальные приспособленцы, либо деклассированные низы, так называемое «дно», — нищие духом, без стыда и совести, опознавательные приметы которых всем хорошо известны: потребительство, цинизм, вседозволенность. И те из них, кто уверены в своих правах, в своей безнаказанности, и те, кто запуганы, загнаны в угол, готовы на крайний поступок,— они страшны.

Но страшны и те, обывательское сознание которых бескрыло, неразвито, невежественно, когда, казалось бы, патриархальные устои на деле оборачиваются автоматизмом привычек, заведенным механизмом жизни. Дома у Кишо все буднично, однообразно — ежеутренние разговоры о погоде, о необходимости мыть окна и скоблить полы. Быт сплошной, непролазный, липкий. Мать Кишо то кипятит белье, то отпаривает брюки, то трет паркет, стоя на коленях, отец в неизменном шелковом халате с драконами и с вечным транзистором в руках. Крошечная кухня, сиротская ванна с га-

зовой горелкой, бамбуковые занавески в проеме двери, чайная роза в кадке. Звуки радио, каких-то капающих, гудящих, скрипучих коммунальностей. Дом. Видимость того, что в социологии называется «институт семьи», — все давно окостенело, омертвело. Из такого дома захочется бежать не только бунтарю по натуре, но любому молодому человеку. Однако в первых эпизодах картины Кишо словно не замечает, что здесь «мало воздуха», по крайней мере внешне не восстает против такой безликой, постной жизни, где каждый сам по себе. Слава богу, его не трогают, и он замыкается в своей комнате, в своем мире. И даже в песне, которую Кишо сочинил, на свое одиночество он смотрит как бы со стороны:

Когда идешь по дороге жизни
И споткнешься где-нибудь
и упадешь,
Ты увидишь, что к тебе никто
не подойдет,
Только прохожие посмотрят
на тебя косо, ибо видели упавшим.

Кишо — дитя рок-культуры, и его представления о мире ею определяются. У него нет иного духовного наставника. Поэтому и он, и ребята из рок-группы не такие, как те, кто их окружает в реальной жизни. Кишо — музыкант, поэт. Продолжая существовать в той социальной среде, в которой вырос и из сетей которой ему не дано вырваться, он всем складом своей личности, индивидуальности противостоит ей. Однако его отрицание не выражается в том активном социальном протесте, духовном поиске, что характерны для некоторых лидеров сегодняшней вышедшей из-под запрета рок-музыки. В нем нет взыскующего самосознания, напряженного самочувствования, «проклятые вопросы» его тоже пока не мучают. «Мы ждем перемен», — поет Виктор Цой. Кишо тоже ждет, но сам ничего не пытается изменить. Для него естественнее некое зависание над жизнью, духовный эскейпизм, ожидание,не оформленное ни во что конкретное. Он словно отрешается, отгораживается от действительности.

Да, он из тех не помнящих родства своего, для которых общепринятая мораль — избита, исторический опыт — неприемлем, социальный гуманизм — умозрителен. Для них любое давление общества — невыносимо. Они скорее готовы опуститься на «дно», где законы жестоки, но не лицемерны, чем пополнить ряды конформистов, поющих с чужого голоса. У них свои песни. Но все это было узаконено такими, как Кишо, уже в предыдущем поколении. Исповедуемый ими свободолюбивый протест он принял как данность и претворил в себе как жизненную программу неучастия, отстранения.

С первого же кадра, когда он, поставив пластинку, пытается петь вместе с каким-то англоязычным рокером, закрыв глаза и явно медитируя, мы понимаем, что он в ладу с самим собой, не раздираем душевными противоречиями, не озлоблен, принимает мир таким, каким он предстает перед ним. Видимо, то же самое можно сказать и про участников рок-группы, в которой Кишо играет на гитаре, банджо, губной гармошке. Они похожи на хиппи — в потертых джинсах, босые, сидят на полу, импровизируют. Тут же бессловесная почитательница — огромная, с длинными косицами до пояса, в индейском наряде с бахромой. Судя по тому, как они общаются, шутят, поют, их главное жизненное завоевание — новая свобода или, вернее, новая естественность. В любой ситуации они пытаются быть такими, какие есть.

Я знаю, что ты хочешь остаться
рядом со мной,
Как иногда ветер дружит с солнцем,
Но я ищу место, где никого нет.
Я знаю, что мы не будем вместе,
Я не герой, это все знают,
И никто не хочет быть похожим
на меня.
Я не ветер и не теплый дождик,
И мне непонятно, почему
ты хочешь остаться со мной.

Да, действительно, Кишо — «не герой». Неясно даже, лидер ли он в этой рок-группе. Но так как нет ни одного эпизода без него, художественным итогом фильма стала не столько правда о жизни, сколько правда о герое, точнее, о главном действующем лице. Кишо — «не герой» в традиционном понимании. Герой всегда что-то диктует, определяет, ведет за собой, а Кишо и сам не знает, куда идет и идет ли вообще, не знает, кто он, откуда, зачем? Однако он отдает себе в этом отчет и программно признает нежелание окружающих «быть похожими» на него. Но и он не хочет ни на кого походить. Он сам по себе. Насколько возможно, независим, насколько возможно, индивидуален.

Кишо и не «антигерой», тип которого уже давно замечен кинематографом. В нем нет ничего от «анти». Просто то племя молодое, добродетели и пороки которого Кишо выражает и в котором его ролевая функция, казалось бы, «герой нашего времени», — племя негероическое. Поэтому и Кишо — «не герой». Хотя он тотально свободолюбив — не конформист, не приспособленец, не карьерист, ему не надо чужого, того, что плохо лежит, но борцом за правду, справедливость, добро его тоже не назовешь. Кишо хочет только одного, чтобы его не трогали, «ищет место, где никого нет». И не случайно книга, которую он читает на ночь, о Миклухо-Маклае — видимо, такого рода миссионерство, не нарушившее свободную от законов и уложений жизнь папуасов, интересует Кишо больше, чем то, что творится за стеной его комнаты. Новая естественность, в которую он не играет, его поколение уже родилось с ней, определяет мироощущение Кишо — он просто физически не терпит несвободы: как-то вечером, увидев зарешеченный грузовик с отловленными собаками, открывает эту душегубку и выпускает их на волю. Она определяет и его отношения с людьми.

В случайном разговоре с Трути, Кишо говорит про одну их общую знакомую Инну: «Она неплохая, хорошая. Вчера напился, в жены хотел взять. А зачем мне жена? Каждый день на нее смотреть? Когда я хочу — я там, когда не хочу — нет». Но Кишо по-своему чист перед Инной, в его глазах они равны: никаких обязательств, никаких обязанностей. Хотя иногда, бывает, что «ветер дружит с солнцем», но об этом можно только складывать стихи и петь.

А в реальной жизни общаются друг с другом словно по касательной. Все случайно, необязательно, односложно. Аня, привычно уколовшись, отдает Трути шприц, тот спрашивает:

— Сполоснула?

— Ну, конечно.

— Кишо, занавес поправь.

Кишо, безучастный, сидит на подоконнике и смотрит в окно. Аня в забытьи на гостиничной койке, в кадре кружевные чулки со спущенной петлей. Трути сидит на унитазе и вводит себе в вену шприц, звук воды в бачке. Все буднично, просто, без проблем. И все друг другу чужие, посторонние.

Добр ли Кишо? Он и сам этого не знает, да и не имеет возможности проверить. Но он травояден, беззлобен, не жаден. Честен ли? Но как это оценить? Он живет как бы вне морали, вне закона, не знает, что белое, что черное. Сам он не способен на грехопадение, однако оборотная сторона той новой свободы, которую он исповедует, — каждый имеет право жить, как ему хочется. Сам он не колется, не играет в противозаконные игры, но не мешает это делать другим.

А когда мало ему знакомые Амиран и Чуки, часами простаивающие на лестнице Дома культуры, приглашают его сыграть в орла или решку, он предлагает — естественно, в шутку — сыграть на миллион сигар. И проигрывает. Однако те шутить не собираются, они хотят из этой ситуации выжать все возможное,

«Пятно».
Мать — Р. Квливидзе,
Кишо — К. Глунчидзе

«Пятно».
Чуки — Г. Шанидзе,
Кишо — К. Глунчидзе,
Амиран — З. Бегалишвили

требуют от Кишо откуп в три тысячи. Сначала он не верит, считает, что это розыгрыш, но те не отступают.

Кишо начинают мучать сомнения. И дело не в том, что он боится, что его запугали, его волнует почти гамлетовский вопрос, как в таком случае должно поступить. Ведь в его жизни, как и в жизни окружающих его молодых людей, все настолько зыбко, неустановленно, неузаконенно. Они привыкли, что все играют в те или иные игры, а значит, по логике вещей и такая игра имеет право на существование. Трути, который давно пустился во все тяжкие, сводит Кишо со своим знакомым. Тот, сидя в машине на переднем сиденье, говорит с ним, не оборачиваясь, как посвященный в некое масонское таинство: «Раз проиграл — отнеси, так лучше будет». Он знает цену Игре.

Проблема выбора всегда краеугольна для человека. Кишо жил до сих пор, серьезно не задумываясь, легко и безмятежно. А теперь начал ощущать свою беспомощность, неприкаянность. У него даже походка изменилась. Пребывая «не в духе», он из-за пустой словесной перебранки по-

рывает с рок-группой. Дома, увидев мать, которая в очередной раз скоблит пол, Кишо кричит на нее:

— Тебе не надоело? Всю жизнь стоишь на коленях и драишь пол или стираешь! А вечером придет отец, возьмет транзистор. Мне тебя жалко... Пойди в кино, выйди на улицу. Как-то по-другому живи. Надоело все. Хоть разок обо мне подумай.

Кишо начинает испытывать потребность осознания, которое, как это часто бывает, выбивает из колеи и подытоживает предыдущую жизнь.

Он лежит на столе у себя в комнате. Долгий крупный план — лицо Кишо. Чем-то отдаленно похож на Пушкина. Скупо, без всякой исповедальности, одним удлинением и выкрупнением этого плана, автору удается зримо и емко дать зрителю возможность словно услышать состояние души героя. Кишо, видимо, что-то загадывая, бросает пинг-понговый шарик, не попадает в цель и в остервенении запускает книгой в застекленную дверь, стекло разбивается, в проеме двери появляется отец с транзистором.

Хотя Кишо пытается осознать и этот мир и себя в нем, выход из тупика он ищет по накатанным схемам. Он приходит к Амирану домой и просит его сыграть на отыгрыш. Тот обещает после того, как Кишо отдаст долг. Войдя в круг Игры, пусть не самой глобальной, но плоть от плоти выморочности этого мира, в котором до этого жил по касательной, он вынужден следовать его законам. А законы эти безнравственны, губительны для такого, как Кишо, не устоявшегося в своем собственном законе, непроявленного, неопределившегося ни вовне, ни внутри. Игра же потребовала от него действия, участия, соответственно принятым в ней условиям.

Кишо пробует украсть у своей знакомой Инны браслет, но тут же кладет его на место. Вариант воровства явно не для него. Потом он пытается примерить на себя вариант Раскольникова. Новоявленный Родион Романович не пришивает к изнанке пальто петельку для топора, а покупает футляр для ватмана. Вложив в него монтировку, он идет на квартиру фарцовщика, но, услышав голоса в подъезде, убегает. Потом он пытается вымогать деньги за «заигранную» кем-то супердефицитную пластинку. То есть Кишо по очереди прокручивает все возможные в его ситуации варианты воровства, преступления, шантажа, и оказывается, что он на них не способен.

Помощь приходит, как всегда, откуда не ждали. Друг Кишо Ачико (Д. Хурдилава) предлагает ему накопленные на магнитофон три тысячи. И хотя Ачико, так же как и Кишо, солист в рок-группе, кажется, что он из другого времени, быть может, из 60-х — начала 70-х, когда пели песни у костра, все были вместе, все было общее. «В котельную без меня не пойдешь», — говорит он Кишо. А именно в котельной должна состояться расплата.

Амиран курит сигару, Чуки и какой-то парень в майке с номером 19 играют в детскую игру с фишками. Кишо в костюме, галстуке, кудрявая голова причесана — XIX век, долг чести — отдает деньги и требует сыграть снова, как договаривались. Амиран бросает монетку, ловит ее и не раскрывает руку. Кишо кидается на Амирана, его оттаскивают и выталкивают из котельной, где караулит Арчи. Общая драка, неразбериха и вдруг номер 19 стреляет. Кто он? Почему он? Зачем? Арчи падает навзничь. Те убегают. Кишо на коленях над Арчи, трогает его, понимает, что тот мертв, делает какое-то движение, чтобы отползти, но так и замирает.

Случайная, никому не нужная смерть. В этом новом современном раскладе «Гамлет — Горацио» погибает Горацио. И это неспроста. Когда в Эльсиноре убивали Гамлета, первого провозгласившего: «Распалась связь времен», — это понятно и по законам трагедии оправдано. Когда же в привычном для нашего глаза

мире, где борьба за восстановление истины не на жизнь, а на смерть ушла в прошлое, убивают именно того единственного, кто пришел на помощь, кому до другого было дело, это противоестественно. И даже по законам обыденной жизни, в которой, как известно, чего только не бывает, кажется чем-то случайным, нелепым. Зато по законам истории, когда убивают одного вместо другого, непричастного вместо того, кто мог бы стать героем и не стал им, — это в порядке вещей. Конечно, пуля не выбирает, но благородные духом и в смерти всегда опережают других. Вот почему, несмотря на то что вина Кишо, казалось бы, косвенная, его расплата за чужую смерть будет равна крушению. Неучастие, самоустранение, искомая независимость даром не обходятся. Прежним Кишо уже никогда не будет.

Все это остается за рамками фильма, но его протуберанцы в зрительском сознании не утихают и после просмотра. Особенно неотступно воздействует непомерно длинный, почти статичный финальный эпизод. Недвижимый Арчи и недвижимый Кишо над ним. Очень темно, свет только от редких проезжающих машин. Это какая-то подворотня, выход из которой на улицу идет чуть в гору. Ночная непроявленная жизнь. Тени, тени. Старуха с собакой. Прошли мужчина с женщиной. Проехал автобус. Все еле видно, еле угадывается. И лишь звуки реальны — городские, конкретные. Фильм кончается, с чего и начинался, — звуком идущей электрички. Откуда? Куда?

А здесь, в кадре,— материально понятно, физически грубо — только пятно на асфальте рядом с Арчи, да и то мы скорее не видим его, а догадываемся, что оно должно быть. Пятно — это то, в чем нет даже проблеска света, одна тень. Оно не предполагает выхода в иное жизненное измерение. И не случайно так называется фильм — «Пятно».

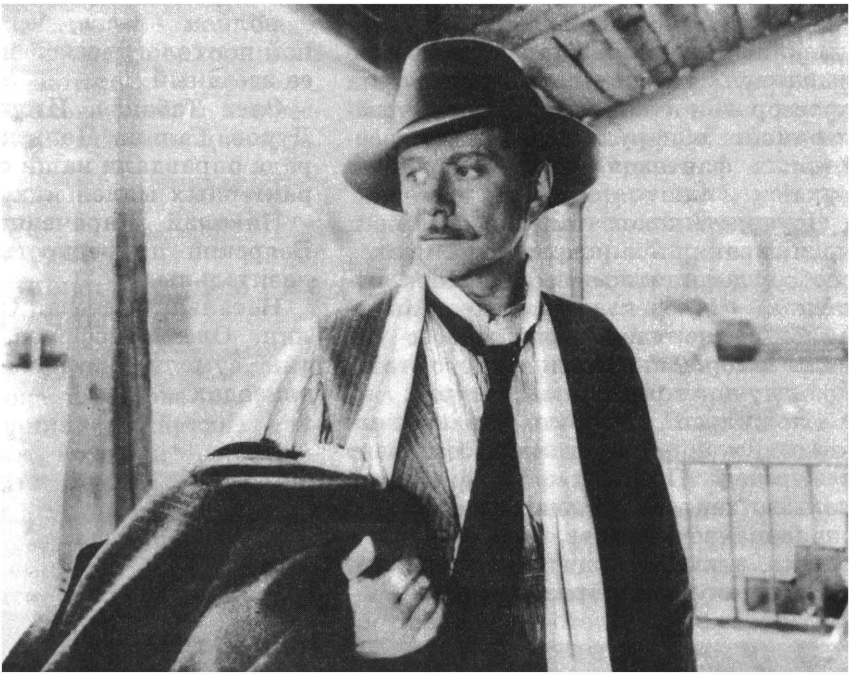
Первая картина А. Цабадзе — по-юношески максималистична и жестка. Нет света в этом безвоздушном пространстве, нет воздуха в этой беспросветности. А его герою не дана не только возможность «полетов», как в фильме Балаяна, не только возможность «ступени», как в фильме Рехвиашвили, но не дана даже возможность самооправдания.

Лермонтов в предисловии к «Герою нашего времени» писал: «Болезнь указана, а как ее излечить — это уже бог знает!» Вот уже полтора столетия эти знаменитые слова лежат в основе многих произведений, пытающихся в текущей жизни высветить молодого героя своего времени. Они не устаревают, потому что в каждом новом поколении он новый и, значит, диагноз «болезни» тоже меняется. Но, конечно, и само поколение — понятие неоднородное. Оно объединяет в себе много разных жизненно ориентированных слоев, далеко не всегда четко социально детерминированных, поэтому такого, как Кишо, мы можем встретить не только в подворотне или среди фанатов рока. Герой «Пятна» — «типичный представитель» того безгеройного племени, «болезнь» которого на сегодняшний день кажется наиболее опасной, наиболее драматичной. И то, что фильм «указывает» на нее не постфактум, как в лучшем случае бывало в нашем кино, а едва ли не след в след, вызывает у зрителя такой личный, такой кровный интерес, ведь увиденный нами на экране «не герой» — один из тех, с кем мы живем в настоящее время.

Да, мы видели его «упавшим», и, казалось бы, от каждого из нас зависит — станут ли справедливыми пророчества Кишо, который пел в своей песне, что «никто не подойдет» к тому, кто споткнулся и упал «на дороге жизни». Однако сумеем ли мы помочь с позиции своей традиционной морали, сможем ли направить его путь, уверены ли, что лучше его знаем, что ему нужно? Об этом в фильме «Пятно» нет ни слова, но если волею судеб мы не «прохожие», то эти вопросы после просмотра нельзя не обратить и к самим себе.

Г. Масловский

Привет!



«Человек с бульвара Капуцинов».
Фест — А. Миронов

Привет (в значении заздравной речи)

«Действие фильма происходит в глубокой сибирской деревне на диком Западе. Главный герой — миссионер в своем роде. Он приехал проповедовать доброту, любовь к ближнему и прочую ерунду посредством кино. Звали его мистер Джонни Фест...»

Это из сочинения семиклассника московской школы № 40 Степы Писарюка.

Авторы фильма «Человек с бульвара Капуцинов» могут праздновать победу — их произведение не только с удовольствием смотрят, оно не только завоевывает призы у нас и «на диком Западе» (в «самом» Лос-Анджелесе!). Зритель (да еще какой —

«Человек с бульвара Капуцинов»
Сценарий *Э. Акопова*. Постановка *А. Суриковой*. Оператор *Г. Беленький*. Художник *Е. Маркович*. Композитор *Г. Гладков*. Звукооператор *О. Зильберштейн*. «Мосфильм», 1987.

юный!) и почувствовал стилизацию, иносказание, и нашел конфликт, и обнаружил внутренний стержень героя.

Порадуемся и мы — и у нас праздник: веселая, неглупая, динамичная, увлекательная комедия!

Отважная женщина — режиссер, к тому же комедиограф!— сняла свою безусловно лучшую картину. Условность прежних бытовых комедий Аллы Суриковой явно сковывала ее возможности: они и в быт не укладывались, и оторваться от него не решались. Теперь мастер вышел на простор — и какой необузданный темперамент обнаружился, какая роскошная фантазия, какая уверенная рука!

Эдуард Акопов быстро, смело и прочно занял в кинодраматургии свое особое, дефицитное место автора комедий. «Человек с бульвара Капуцинов» талантливо придуман, с умным юмором написан — это тоже пока лучшая работа драматурга.

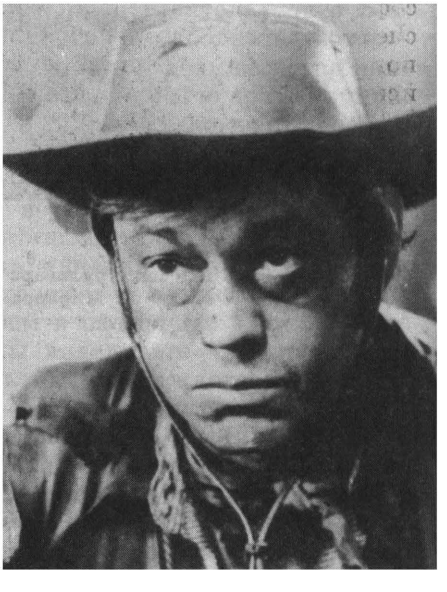
Сложилось так, что подвижник кино Джонни Фест (что означает в переводе Первый) стал последней ролью Андрея Миронова. Вряд ли справедливо говорить, что это лучшая работа в кино талантливого актера, но созданный им образ, непредумышленный итог его творчества, приобрел во многом автобиографические акценты, звучит как завещание столь рано ушедшего артиста, и в нем нет ни фальши, ни натяжки. Мастер ушел от нас с особой, значимой, мироновской улыбкой.

Александра Аасмяэ (Яковлева) уже давно красуется на нашем экране, но только сейчас она получила роль, в которой ее достоинства предстали в полном блеске, без обременительной психологической нагрузки — это ее звездный час.

Олег Табаков, Игорь Кваша, Лев Дуров, Галина Польских, Семен Фарада оправдали наши ожидания в характерных маленьких ролях.

Николай Караченцов и Михаил Боярский на редкость мягки и выразительны.

Наталья Фатеева, Спартак Мишулин, Олег Анофриев, Михаил Светин сумели блеснуть в крохотных эпизодах.



«Человек с бульвара Капуцинов». Диана — А. Аасмяэ, Билли — Н. Караченцов

Особый праздник у каскадеров. Им здесь не приходится изображать красноармейцев или беляков, равно как и пастухов с Дикого Запада,— они здесь явлены сами собой и показали, кажется, все, на что способны, чем наполнили нас горделивым чувством: знай, мол, наших!

Оператор Г. Беленький, художник Е. Маркович, композитор Г. Гладков общего праздника не испортили.

Привет всем, кто дал его Степе Писарюку и всем нам, поклонникам фильма, среди которых и зрители, весельем не избалованные, и профессионалы, в трудностях знающие толк.

Привет (со смыслом отнюдь не заупокойным, но все же отчасти критичным)...

Этот фильм критиковать нельзя. Авторы до срока парировали критические притязания: в картине действует персонаж, который был философом, но за неимением работы по специальности стал гробовщиком, а под влиянием успехов синема решил испробовать себя в кинокритике.

Кто после этого решится говорить что-либо, кроме приветственных спичей?

Но и жанр спича, как известно, допускает, чтобы «тостирующий» слегка пожурил «тостируемого», дабы оттенить его же достоинства.

Пусть же в приветствии будет сказано, что требовательный взгляд отыщет в фильме сбои — и по монтажу, и по степени вкуса в использовании гэгов, и по изяществу актерского воплощения. Надо вообще признаться, что вторичного просмотра лента не выдерживает: в ней обнаруживаются не глубины, а прорехи.

Но увлеченность авторов столь заразительна, что тот самый требовательный взгляд попросту неуместен. Здесь нужно либо отдаться искристому потоку, либо поискать иной объект созерцания. Созерцатель не поймет экзальтации купальщиков, а те просто не в состоянии отнестись к нему иначе, как к скучному зануде.

Скучно было бы перечислять, как удались те или иные шутки, изобретенные в сценарии, и гэги, рожденные на съемочной площадке. Исключительно для примера скажу, что, по-моему, смешно, когда пастор находит для кино определение «опиум для народа». Менее смешно, когда тот же пастор с ревностью бросает по поводу Дианы: «Раба любви». Но это все же лучше, чем разговор новоявленных знатоков кино о некоем нашумевшем боевике «Невольница любви» режиссера Майкла Нихалкоффа, как было в сценарии. Смешон трюк с переломленной в пояснице старушкой, которая, получив лекарство от ревматизма и напутствие аптекаря о постельном режиме, ловко, хотя все так же скрючившись, вскакивает в седло и мчится на свое ранчо, — этого самоценного гэга в сценарии не было. Не смешно, когда мистер Секонд — что означает, как известно, Второй — цепляет себе звезду шерифа, сняв ее с портрета, устрашающе украшавшего салун,— это тоже новоявленный и тоже совершенно не обусловленный движением сюжета и типов гэг... Достаточно, чтобы показать: по ходу работы шло самостоятельное творчество, и, говорят, атмосфера на съемках была радостно-импровизационно-творческой, в какой и должна сниматься всякая эксцентрическая комедия. Однако мы знаем, что веселье на площадке — отнюдь не гарантия заразительной комедии. Здесь это получилось.

Так что не буду мелочным — скажу о просчетах неординарных, которые все же в картине есть.

Э. Акопов прекрасно придумывает сюжеты, умеет вести их не по наклонной плоскости, а остроумно поворачивая ситуации неожиданной стороной. И все же практически во всех сценариях вязь сюжета искусственно растягивается до полнометражного размера, а в экранном воплощении этот изъян режиссуре залатать не удается. Конечно, хорошо придумано, что

мистер Фест ненамеренно оскорбляет обитателей городка Санта-Каролина, когда просит у них чистую простыню. Но когда простыня-экран растягивается на весь фильм, из неприхотливой (и неоднократно повторенной) шутки переходя в зрительный образ и даже в кульминационно-сюжетную коллизию, никакая ткань (даже сотканная из конского волоса с добавкой локонов ослепительной Дианы Литтл) такой натяжки не выдержит. В свою очередь, и А. Сурикова, увлекшись трюками, не замечает, как явно пресneет картина, когда спиртное в салуне меняется на молоко, а между тем вынуждена хоть как-то тянуть сюжетные линиипо прямой — до следующего трюкового поворота.

Теперь вернемся к сочинению семиклассника. Там есть беспокоящее загадочное место про доброту, любовь к ближнему и прочую ерунду.

Степа эту самую ерунду написал без кавычек, и в этом загадка. То ли он по юности не учел важности этого интонационного знака, то ли ему такой стиль показался адекватным фильму, то ли в самом деле среди молодого поколения не в ходу перечисленные ценности.

Да и только ли среди молодого? Вот пассаж вполне взрослого критика В. Кардина:

«Пик читательской популярности Ю. Трифонова пришелся на время, когда при пятибалльной оценке литературного творчества высшая отметка ставилась за *доброту*. Ее умиленно обнаруживали у поэтов и прозаиков, драматургов и публицистов. Союз писателей можно было смело переименовывать в Союз добряков.

Ю. Трифонова в разряд добрых не втиснешь, и этого ему тоже не прощали.

Сейчас доброта забыта. Аттестация ведется по признаку *совестливости*. Однако никому в голову не приходило и не приходит назвать Пушкина добрым, а Салтыкова-Щедрина совестливым. Литература, видимо, настаивает на других критериях. Но совесть, слов нет, позарез необходима. Особенно критикам»[1].

[1] Кардин В. Времена не выбирают... Из записок о Юрии Трифонове.— «Новый мир», 1987, № 7, с. 236.

«Человек с бульвара Капуцинов». Бармен — О. Табаков, Пастор — И. Кваша

Мы обесценили слова, за ними часто стоят лишь терминологические нюансы, и манипуляция ими не имеет отношения к ценностям. А тогда и сами доброта, совесть, любовь к ближнему, как кажется, поддаются манипуляциям.

Этот процесс, похоже, экранизирован в «Человеке с бульвара Капуцинов»: массой ковбоев уж очень легко манипулируют с помощью экрана-простыни мистер Первый и мистер Второй...

Но умолкаю: это уже похоже на тяжеловесную речь философа-гробовщика. Не стану портить праздник, продолжу приветствие.

Привет (в значении «добрый день или вечер!»)

В первый момент кажется, что успех здесь обеспечен чистотой жанра. Вера в то, что так называемый «чистый жанр» с его проверенными канонами должен принести безошибочный успех у зрителя, долго жила в нас и, наверное, жива до сих пор. И мы все сетуем на то, что практика кинематографа никак не может выдержать «чистоту» мелодрамы или детектива. И вот, наконец-то, «чистый жанр».

Но какой?

Вестерн? Ну уж!

Скорее пародия на него. В сценарии жанр так и определен[2]. Однако Алла Сурикова в одном из выступлений заметила, что нельзя пародировать то, что неизвестно. И хотя кое-что из классического вестерна на наших экранах зрители старшего поколения видеть могли, а неучтенные массы молодых могут посмотреть нечто «вестерновое» по «видюшнику», Сурикова в принципе права. Она права, когда говорит, что авторы не пародировали вестерн, а работали в его стиле.

[2]См. «Искусство кино», 1986, № 7, с. 137.

«Человек с бульвара Капуцинов». Мартин — Л. Ярмольник, Секонд — А. Филозов

Значит, стилизация. Но это ведь не жанр, а уж что касается чистоты, то стилизация принципиально устроена на «смеси».

Скорее успех не в «чистом жанре», а в достаточно хитро устроенной и в общем неплохо сбалансированной многослойности. Во-первых, дина-

мичный сюжет с дополнительными моторчиками самодовлеющих гэгов. Этот совместно работающий движитель тянет на себе сентиментальную любовную историю, в которой влюбленные соревнуются друг с другом то в невинности, то в наивности; как и положено в такой истории, на пути к гармонии у влюбленных стоят неблагоприятные обстоятельства и неблагородные противники. Еще один слой — уже для более или менее посвященных — комическое обыгрывание типовых мотивов вестерна или, точнее, его легендарных признаков. Для «продвинутого» зрителя припасен редкий, незаигранный (у нас, по крайней мере) материал — шуточная, в духе капустника, «история кино». И наконец, еще одна, поглубже спрятанная мысль, которую не без удовольствия разыщет интеллектуал: искусство доброе и злое, сила и слабость каждого из них, их реальная и мифическая роль в жизни.

Эти слои не то чтобы спрятаны друг под другом — они сплетены в пеструю сферу, и каждый взгляд отыщет милый ему цвет и рисунок.

Эта счастливо найденная и увлеченно сработанная многослойность скорее всего и обеспечивает успех у самого разного зрителя — от семиклассников до искушенных профессионалов.

Привет (в значении передачи от третьего лица)...

Картина «Человек с бульвара Капуцинов» создавалась на стыке двух эпох отечественного кино: задумывалась и готовилась до перестройки, снималась в разгар споров о том, какой будет новая модель, вышла как одна из первых проб нового этапа.

Коль скоро мы говорим об удаче, то справедливо отнести этот фильм к высшим достижениям предшествующего этапа. Ведущим мотивом тогда был почти отчаянный призыв к созданию такого кинематографа, который удовлетворял бы всех: и ценителей искусства, и любителей развлечения. Теперь с некоторым запозданием и непременной в таких случаях простотой вдруг обнаружилось, как это можно сделать. Не судорожные попытки втиснуть в чуждые схемы родное содержание, а органическая и непритязательная многослойность сулила успех.

Запомним этот урок «Человека с бульвара Капуцинов»— авось еще пригодится в будущем...

А что же, сегодня такие фильмы не нужны и идея массового успеха не актуальна? Нужны, актуальна во все времена.

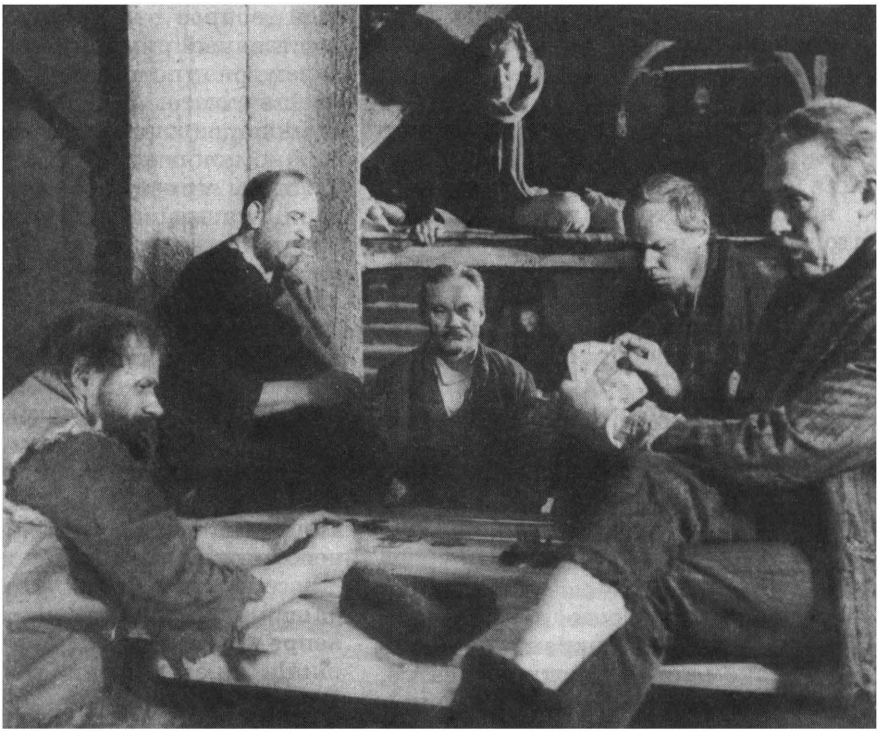
Но прежде «Человек...» был бы оптимальным достижением заветной идеи кинематографического руководства: и изящно, и неглупо, и увлекательно, и безобидно, и вкусно, и денежно.

Теперь (если я не ошибаюсь) генеральная идея поменялась — ожидаемый оптимальный фильм взрастает не на интеграции вкусов, а на поляризации мировоззрений, он, вероятно, не объединит зрительный зал, а взорвет его, вызывая непримиримые и принципиально несмиряемые споры. Как «Покаяние» или «Чучело», как, с другой стороны, «Лермонтов» или «Борис Годунов».

«Человек с бульвара Капуцинов» дал нам редкую возможность с улыбкой и удовольствием (после злой горечи) проститься с идеалами устаревшей модели и принять их в качестве рядовой идеи, хотя и не глобальной, как оказалось, но, в общем, живой и способной доставить настоящую радость.

Ю. Смелков

Без концепции



«Без солнца»

Пьеса М. Горького «На дне» имеет долгую и славную сценическую историю, которая открывается именами Станиславского и Немировича-Данченко; и сегодня эта пьеса волнует лучших режиссеров нашего театра — назовем два идущих в этом сезоне спектакля — А. Эфроса и Г. Товстоногова. Не менее долгую и славную традицию исполнения хранят и многие роли, сыгранные в разные десятилетия: Сатин — К. Станиславский, Е. Евстигнеев (в спектакле «Современника»), И. Бортник (в спектакле Театра на Таганке), Лука — И. Москвин, Бубнов — Ю. Толубеев и многие-многие другие...

Я говорю это вовсе не для того, чтобы «задавить» Ю. Карасика, постановщика экранизации «На дне», авторитетами. Всего лишь для того, чтобы напомнить простую истину. Великое произведение искусства, годами,

«Без солнца» (по пьесе *М. Горького* «На дне»)
Сценарий и постановка *Ю. Карасика*. Операторы *Б. Новоселов, К. Супоницкий*. Художник *Б. Бланк*. Композитор *Ю. Саульский*. Звукооператор *И. Зеленцова*. «Мосфильм», 1987.

десятилетиями или веками живущее среди людей, погружается в обширный культурный контекст, обрастает слоями восприятий, толкований, восторгов и несогласий, традиций и легенд. И всякий, кто обращается к нему, не может не учитывать этого культурного слоя — со временем он становится такой же неотъемлемой частью произведения, как его текст. Хотите — пожалуйста, отвергайте этот слой, опровергайте эту традицию, но не учитывать — нельзя, невозможно.

Именно отношение сегодняшнего художника и классического произведения и породило, в частности, одну из наиболее острых проблем кинематографа — проблему экранизации классики.

Похоже, однако, что опытный режиссер, увы, уже имеющий неудачный опыт экранизации классической пьесы — в 1972 году он поставил «Чайку»,— подобными размышлениями себя не обременял. А рассуждал просто: прием для фильма придуман, причем вроде бы вполне современный, актеров пригласил хороших — значит, все в порядке, успех обеспечен.

Что ж, рассмотрим этот прием. Действие пьесы на экране происходит в каком-то непонятном театре, занавес которого заменяет раздвижная стена с начертанным на ней названием фильма. Позже выяснится, что театр этот вполне современный, и действие происходит в наши дни — в комнате за кулисами кто-то проносит телевизор. Однако в фильме нет сцены, площадки, на которой происходит действие, нет пространства, организованного *театрального*, а есть обычный кинематографический павильон и выход из него — во двор, на подлинную натуру. Прием, таким образом, внутренне нецелен — получается, что снаружи театр, а внутри кино, пространство, построенное и функционирующее по кинематографическим законам.

Мысль режиссера ясна: сделать фильм, в котором современные актеры играют горьковскую пьесу. Но воплощена она, я бы сказал, неграмотно: два *принципиально различных* пространства, театральное, условное и кинематографическое, гораздо больше приближенное к натуре, совмещены чисто механически.

Но в конце концов дело даже не в этом. Или не только в этом. Задаешь себе и автору фильма главный вопрос — а каков же художественный смысл приема, для чего и зачем он употреблен?— и не получаешь ответа. А ответ необходим, ибо именно из него и только из него можно понять, с каким же духовным багажом приступил режиссер к этой экранизации, зачем она понадобилась ему сегодня, в конце 80-х? Мне было понятно, зачем поставил Анатолий Эфрос эту пьесу в Театре на Таганке в 1984 году: чтобы исследовать и прочувствовать очень злободневную и тогда, и ныне тему веры и безверия; об этом был его спектакль. Я уверен, что для Георгия Товстоногова, поставившего «На дне» в конце 1987 года в БДТ имени Горького, эта постановка тоже была необходима: знаю, что для этого режиссера внутренняя потребность обращения к той или иной пьесе есть непреложный закон.

«На дне», как и всякая классическая пьеса, несет в себе спектр идей, из которых каждый режиссер и каждое время может выбрать *свое*. Здесь и лежат корни проблемы «искажения классики», проблемы, на мой взгляд, во многом мнимой, поскольку режиссер может увидеть в пьесе то, что недоступно и непонятно чрезмерным ревнителям «чистоты классического наследия».

Возможно практически любое — дерзкое, парадоксальное, озорное — прочтение классического произведения. Но при условии, что дерзость, парадоксальность, озорство содержатся — пусть в скрытом, неявном виде — в художественном мире самой пьесы. Театр в кино?— пожалуйста. Но, будьте добры, объясните нам в художественном тексте фильма, в чем

смысл этого приема, какое отношение он имеет к «На дне» и что качественно новое привносит в ее прочтение?

Ответа, как я уже сказал, в фильме я не нашел. Естественно было бы (исходя из приема) увидеть, скажем, какую-то особую, более театральную, нежели обычно в кино, манеру актерской игры. Но актерская манера на экране — обычная, она не развивает режиссерский прием, не поддерживает его, как и те условно-театральные средства, к которым режиссер (правда, не часто) прибегает; так, совершенно условно сделан финал картины — с громом, который делает некий внезапно появляющийся старик, с Васькой Пеплом, который почему-то в белом кашне и с галстуком-бабочкой, с Лукой, который почему-то сжигает свою шинель. Перед уходом отрясает прах ночлежки от ног своих? Почему-то и Сатин переходит в наше время — часть своего предфинального монолога А. Петренко произносит в современном костюме. Разгадать эти ребусы нет, по-моему, никакой возможности да, признаться, и охоты: эмоционального воздействия на зрителя они не производят. Это вообще одна из главных неудач фильма — безэмоциональность.

Но картина не только безэмоциональна — она и неконцептуальна. Еще совсем недавно режиссеров так последовательно отучали от концептуального — *своего, нового* — взгляда на классику, что многие и отучились. Это мы видим и в рецензируемой картине.

Параллельно стало чуть ли не ругательным слово «подтекст». В нем видели синоним аллюзий, а уж страшнее этого вообще ничего нельзя было придумать.

В фильме «Без солнца» подтекстов практически нет, реплики и монологи персонажей означают, по сути, только то, что они означают номинально. Не возникает той многозначности, которая присуща всякому подлинному произведению искусства. История, рассказанная в картине, кроме своего прямого смысла, никаких других смыслов, оборотов не имеет. А смотреть про босяков начала века, может быть, в познавательном смысле и интересно, но в художественном — только в том случае, если мы в них узнаем *свои* черты, *свои* жизненные проблемы и *свои* боли. Если они, эти персонажи, давно ушедшие из жизни, бесконечно далекие от нас, протянут нам руки из своего времени — как это бывало во многих спектаклях, сделанных по этой пьесе.

При подготовке к съемкам фильма произошла не совсем обычная история. Ю. Карасик на страницах «Советской культуры» предложил читателям самим сделать распределение ролей в будущем фильме. Результаты его были учтены режиссером. В картине мы видим немало прекрасных актеров — А. Петренко, М. Глузский, В. Глаголева, И. Смоктуновский, В. Гостюхин и другие. Все они работают профессионально, но играют первый план горьковской пьесы, в глубину не заглядывая. Это понятно. В картине должен быть еще и режиссер, который обязан был открыть им эту глубину, показать путь к ней.

Портреты

М. Ямпольский

Схема? Свободная стихия!

О кинематографе Артура Пелешяна

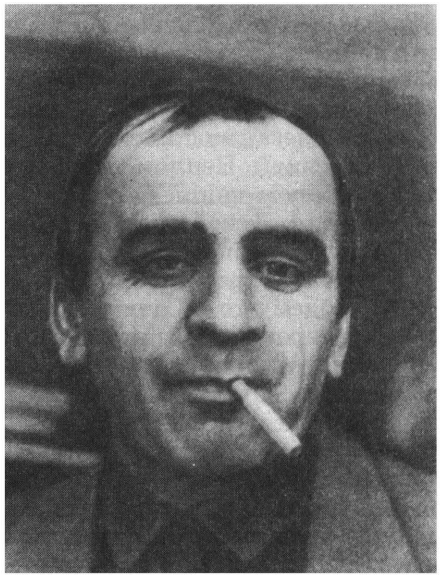
Судьба фильмов Артура (Артавазда) Пелешяна складывается воистину драматично. В кинематографических кругах его имя окружено ореолом легенды. Тот, кто знаком с его кинематографом, знает, что это явление беспрецедентное, выдающееся, почти классическое. Его фильмов ждут с нетерпением, но они до сих пор остаются практически недосягаемыми для широкого зрителя. Да и для критики.

О Пелешяне, почти двадцать лет работающем в профессиональном кинематографе, почти ничего не написано. Единственное известное нам серьезное киноведческое исследование его творчества, предпринятое Гарегином Закояном, напечатано в малотиражном сборнике, изданном в Ереване в 1984 году, и практически недоступно читателю.

По счастливой случайности (иначе не скажешь) за последние несколько лет творчество Пелешяна стало известно на Западе. О нем появились статьи в зарубежной прессе, а французский критик Мишель Симан, насколько мне известно, сейчас работает над книгой об армянском режиссере, которая будет напечатана в Париже. Может быть, хоть теперь мы наконец осознаем, что рядом с нами живет мастер мирового класса, подлинный новатор, чьи фильмы входят в золотой фонд отечественного кино.

●

Свои первые фильмы Пелешян снял еще будучи студентом ВГИКа. Это «Горный патруль» (1964), «Земля людей» (1966) и «Начало» (1967). Затем последовали работы зрелого мастера — «Мы» (1969), «Обитатели» (1970), «Времена года» (1975) и «Наш век» (1982). Произведения Пелешяна с трудом поддаются описанию. Это документальные или полудокументальные ленты, по существу лишенные сюжета в традиционном понимании слова, не имеющие центральных персонажей. Чрезвычайно трудно определить тематику пелешяновских картин. Можно, конечно, сказать, что фильм «Начало» посвящен революции, «Обитатели» — экологии, «Наш век» — освоению космоса. Но такого рода суммирование общей идеи слишком абстрактно и мало что говорит. Еще труд-



А. Пелешян

нее обстоит дело с фильмом «Мы», обращенным к образу народа как целого, но все же никак не исчерпывающим тему национального единства. Что же касается шедевра Пелешяна «Времена года», то тематика этого фильма вообще не поддается обобщающей формулировке.

Неадекватность тематического подхода к фильмам Пелешяна выявляется в одном существенном моменте: все его зрелые фильмы по существу выступают в качестве вариации на одну, но трудноуловимую тему. Несмотря на различие используемого материала, в них повторяются излюбленные режиссером мотивы, применяются близкие по характеру структуры. Творчество Пелешяна образует необыкновенно тесное единство. Больше компонентов, сближающих его фильмы, нежели разделяющих.

Устойчивость некоторых мотивов у Пелешяна столь велика, что из них можно составить своеобразный лексикон, в той или иной степени используемый во всех его работах. Вот некоторые из наиболее часто повторяющихся мотивов: толпа, бегущие люди или животные, горы, взрывы, облака, крупные планы лиц, иногда застывшие в стоп-кадрах, движущиеся машины, самолеты, катастрофы, домашние животные — чаще всего овцы и т. д. Из этих мотивов режиссер складывает разные по тематике тексты, но, переходя из фильма в фильм, они порождают неоспоримое единство образного мира армянского художника. Выражаясь языком современной науки, можно сказать, что Пелешян работает в рамках четко очерченной парадигмы, особенно ясно ограничены парадигмы мотивов внутри каждого из фильмов.

Мне представляется, что в отечественном документальном кино нет ни одного режиссера, который столь же аскетично ограничивал себя в отборе материала. Существуют вещи, не имеющие никакого шанса очутиться в фильмах Пелешяна. Он отметает любые бытовые подробности — все, что связано с поведением и течением жизни отдельного индивидуума. Кажется на первый взгляд — это обедняет его кинематограф. Для сегодняшней документалистики в целом характерно внимательное исследование жизни в частных проявлениях. Пелешян отбирает для своих фильмов лишь то, что имеет некое родовое, обобщающее значение. Взрывающиеся скалы, мчащийся поезд или человеческая толпа отменяют прихотливую вязь индивидуального. Даже человеческие лица трактуются подчеркнуто типажно.

Зато немногое, что отобрано режиссером, представлено в фильмах с исчерпывающей полнотой. Если в «Нашем веке» он строит монтажные цепочки из хроники воздушных и прочих катастроф, то кажется, он отыскал в архивах все их варианты, запечатленные на пленку. Сгорают дирижабли и воздушные шары, один за другим сыплются на землю самолеты, летят обломки сталкивающихся автомобилей, врезаются друг в друга железнодорожные составы и т. д.

Пелешян не только отбирал такие фрагменты, не только выстроил их в ряды, но и представляет их с необычайной щедростью. В «Начале» есть десятки вариантов бегущих людей и мятущихся толп, в «Обитателях» — не менее изобильные серии изображений бегущих и гибнущих животных. Фильмы строятся по принципу исчерпывания заданного ряда.

Такое построение сближает фильмы Артура Пелешяна с поэзией. Его мотивные парадигмы являются в своем роде микроязыками. Ведь именно язык представляет собой систему, включающую относительно упорядоченный набор эквивалентов, из которых в процессе речевой практики выбирается один из потенциально возможных вариантов. Реализация в тексте всех возможных языковых вариантов, нетипичная для прозы, характерна для поэзии. Как справедливо отмечает Ю. М. Лотман, «сти-

хотворение [...] представляет собой речевой текст — не систему, а ее частичную реализацию. Однако как поэтическая картина оно дает систему полностью, выступает уже как язык. Вторичная смысловая парадигма целиком реализуется в тексте. Основным механизмом ее построения является параллелизм»[1]. Повторы мотивов у Пелешяна — это аналоги поэтических параллелизмов, с помощью которых в его фильмах воз-

«Начало»

никает объемная «поэтическая картина мира». Вот, кажется, и найдено слово, наиболее полно выражающее содержание рассматриваемых фильмов. Речь в них идет в конце концов не об экологии или космосе, но именно о построении целостной «поэтической картины мира», создаваемой с необыкновенной полнотой.

●

Но это целостное и объемное поэтическое видение не может основываться лишь на простом повторном развертывании сходных элементов. Оно нуждается в том, что Лотман называет «вторичной поэтической структурой». В поэзии такая структура возникает на основе ритма. Ритм ведает цикличностью повтора «разных элементов в одинаковых позициях с тем, чтобы приравнять неравное и раскрыть сходство в различном»[2]. Через ритм же организуется и повторение одинакового, а также раскрытие мнимости этой кажущейся одинаковости. В полной мере ритм приобретает свое значение на фоне метра — то есть некой идеальной структурной схемы, которой реальный ритм никогда не соответствует до конца.

Ритм имеет решающее значение для фильмов Пелешяна. Свое понимание принципов построения фильма режиссер изложил в теоретической декларации «Дистанционный монтаж». В ней он проясняет причины, побуждающие его не только использовать сходный мотивный материал, но и несколько раз на протяжении одного фильма повторять совершенно идентичные кадры. «Взяв два опорных кадра, несущих важную смысловую нагрузку, я стремлюсь их не сблизить, не столкнуть, а создать между ними дистанцию»[3],— пишет он. Но это дистанцирование элементов имеет отчетливое ритмическое значение. Для создания ритма опорные элементы должны иметь между собой некое пространство. Жесткий повтор одинаковых или близких по значению элементов создает некую кристаллическую структуру, на которую нанизывается весь материал фильма. «Когда система дистанционного монтажа найдена, то в нее уже невозможно вносить частичные изменения, произвольно исключать тот или иной элемент. Эту систему нужно или принимать, или отвергать в целом»[4],— подчеркивает Пелешян.

Стабильность монтажной системы очень напоминает метрическую схе-

[1] Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972, с. 40.

[2] Там же, с. 45.

[3] Пелешян А. Дистационный монтаж.— «Вопросы киноискусства», вып. № 15. М., 1974, с. 302.

[4] Там же, с. 306.

му стиха, которая предопределяет его реальный ритм.

Однажды французский кинокритик Серж Даней попросил меня помочь в качестве переводчика во время его беседы с Пелешяном: режиссер развивал некоторые идеи, намеченные в «Дистанционном монтаже». В частности, высказал мысль, показавшуюся нам с Данеем чрезвычайно эксцентричной. Режиссер уверял, что в его сознании фильм

«Мы»

существует как жесткая структура, в которой место каждого элемента предопределено с абсолютной необходимостью. Если вынуть из этой структуры какой-нибудь элемент, кадр, уверял Пелешян, то место его отсутствия все равно будет обладать своим значением. Даже отсутствующий в фильме элемент будет продолжать действовать в рамках этой структуры. В его фильмах, объяснял он, существуют ведомые лишь ему структурные зияния, из которых отсутствующие элементы воздействуют на смысл фильма.

Эта умозрительная кристаллическая структура, существующая лишь как факт сознания,— прямой аналог идеальной метрической схеме стиха.

В поэзии недосягаемость идеальной метрической схемы связана с тем, что языковый материал имеет естественные свойства, сопротивляющиеся композиционной упорядоченности (различия в длительности звуков, их взаиморасположении и т. д.). Поэтому наложение идеальной схемы на живую материю слова вступает в противоречие с этой материей. В. Жирмунский так определял эту ситуацию: «Художественный закон подчиняет себе индивидуальный и противоречивый хаос свободной речевой стихии, дает ему ритмический строй. Но хаос просвечивает сквозь легкие покровы создания...»[5]

Киноматериал еще в меньшей степени поддается упорядочению, нежели материал словесный. Борьба схемы и свободной стихии здесь принимает характер почти драматического единоборства. У Пелешяна эта борьба выведена на первый план и по существу является содержательным стержнем его фильмов. Многие из них строятся по такой схеме: задается четкий ритмический рисунок монтажа, часто нанизанный на подчеркнутый музыкальный ритм (марш Г. Свиридова из фильма «Время, вперед!», или любимый режиссером бой ритуальных барабанов, или биение счетчика, отмеряющего время до старта ракеты, и т. д.). Ритм проводится сквозь монтажную цепочку с четкостью метронома, покуда в монтаж не начинают прорываться кадры катастроф, взрывы, мятущиеся толпы людей. И этот внутрикадровый материал своей энергией как бы сметает наложенную на него ритмическую схему. Хаос не просто «просвечивает сквозь легкие покровы создания», но сминает их. Противоборство ритмической структуры (и шире — идеально кристаллической метрической схемы) и внутрикадрового хаоса проходит через все фильмы Пелешяна, в которых так или иначе описываются семиотические противоречия стиховой системы. Метафорически можно определить фильмы Пе-

[5] Жирмунский В. Теория стиха. Л., 1975, с. 19.

лешяна как самоописание поэзии, как тексты, проецирующие в фильм драматизм поэтического творчества.

Пелешян, как было сказано, остро ощущает неподвластность внешним метрическим схемам живого кинематографического материала со всей характерной для него плазмой внутрикадрового движения. Г. Закоян остроумно передает ощущение борьбы режиссера с кинематографической стихией. Он пишет о том, что кино-

«Обитатели»

фразы Пелешяна с их постоянно повторяющимися кадрами производят такое впечатление, «будто кадр все время стремится ускользнуть из рук режиссера, который не устает возвращать его на место». Но кадр постоянно ускользает, и тогда «режиссеру не остается ничего иного, как прибегнуть к недозволенному приему — он останавливает движение в стоп-кадре, что воспринимается сугубо эмоционально как насилие над природой кадра...»[6] Иными словами, для подчинения киноматериала метрической схеме Пелешян должен разрушить саму природу кинематографа, лишить его движения.

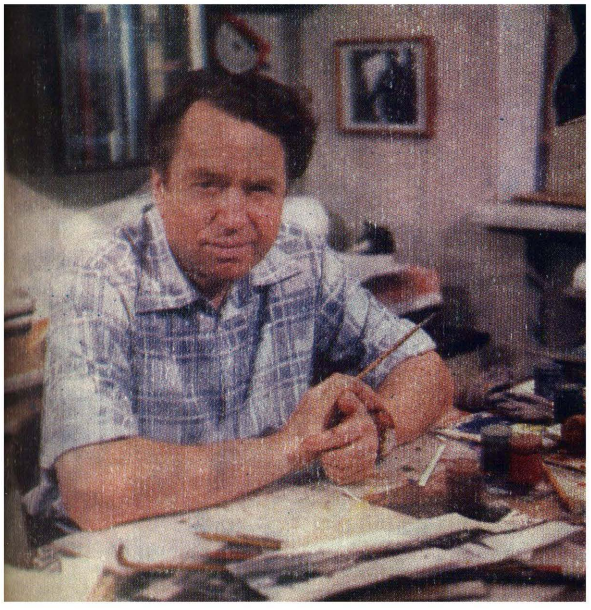
[6] Закоян Г. Национальная функция кино.— «Проблемы кино и телевидения», вып. 2. Ереван, 1984, с. 107.

Но в тех же фильмах возможен и обратный ход, кино может «прорываться» сквозь схему от метра к хаосу. Посмотрим, как строит Пелешян драматургию фильма «Начало».

Фильм начинается с длительной черной проклейки. За кадром слышится бой курантов, на каждый удар которых приходится резкий монтажный скачок разворачивающейся после проклейки серии фотографий, изображающих замученных террором людей. Затем в фонограмме возникает подобие пулеметной очереди, и монтаж фотографий резко ускоряется, создавая такое же ощущение стрельбы, как в «Октябре» Эйзенштейна. Затем снова возникает черная проклейка. Снова пошли фотографии, обрабатываемые с помощью резких наездов камеры. Вновь бьет пулемет, и в кадре наконец появляется движение — побежали люди. С этого момента роль метронома передается маршу Свиридова из фильма «Время, вперед!».

Революционный порыв, срывающий людей с места в конце экспозиции, как бы прорывает мощной энергетической волной статику неподвижных фотограмм, сначала обрабатываемых лихорадочно пульсирующим монтажом, а затем наездами. Кино как движение возникает из небытия (черная проклейка), а затем фотографии. Хаос пробивается сквозь статичную ткань, но, вырвавшись наружу людским потоком, сейчас же улавливается ритмической схемой свиридовской музыки. «Начало» тем самым превращается и в начало кинематографа.

С некоторыми изменениями такие структуры обнаруживаются и в других фильмах. Начальная сюита из «Мы» строится на чередовании длинных черных проклеек (своего рода «минус-кадров») и неподвижных изображений гор, ритмически приближаемых к зрителю «ударами» трансфокатора. Эта сюита завершается метафорически трактованными взрывами скал и изображением огромной человеческой массы, возникаю-



Борис Дмитриевич Дуленков, когда-то начинавший в мастерской театрального художника Ф. Ф. Федоровского, сегодня один из известных художников советского кино. Эскизы и этюды, выполненные им во время работы над фильмами «Тихий Дон», «Евдокия», «Синяя тетрадь», «Три дня Виктора Чернышева», «Доживем до понедельника», «Семнадцать мгновений весны», «Мы, нижеподписавшиеся» и многими другими, были показаны минувшим летом на персональной выставке художника. Несколько композиций с этой выставки предлагаем вниманию читателей «ИК».

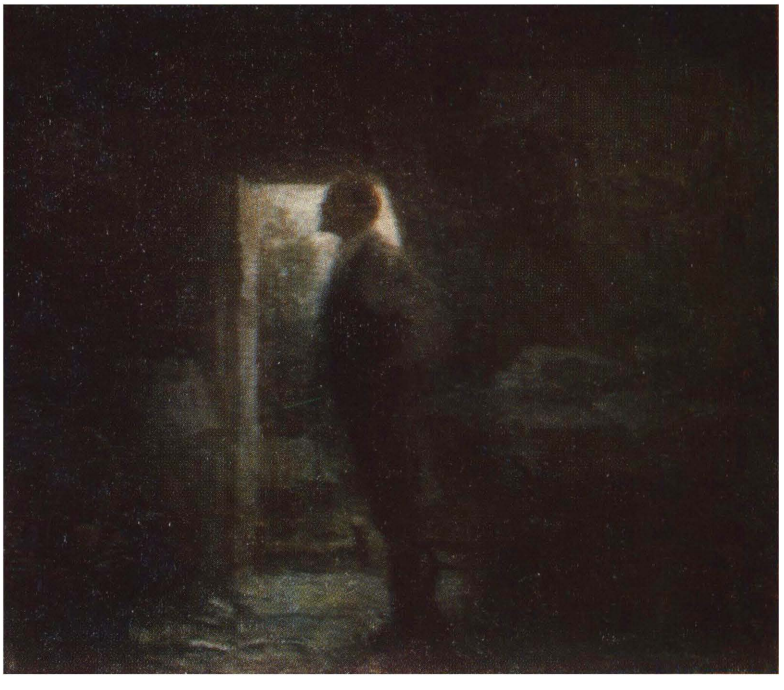
Фото Б. Головченко

Борис Дуленков, народный художник РСФСР, лауреат Государственной премии СССР и Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых
Немецкая слобода.
1979

Эскиз к фильму «Юность Петра»

Двор дома Емельяновых. 1964
Эскиз к фильму «Синяя тетрадь»

В доме Емельяновых. 1964
Эскиз к фильму «Синяя тетрадь»



Кузница. 1979
Эскиз к фильму «Юность Петра» (справа вверху)

Приказная. 1979
Эскиз к фильму «Юность Петра» (справа внизу)

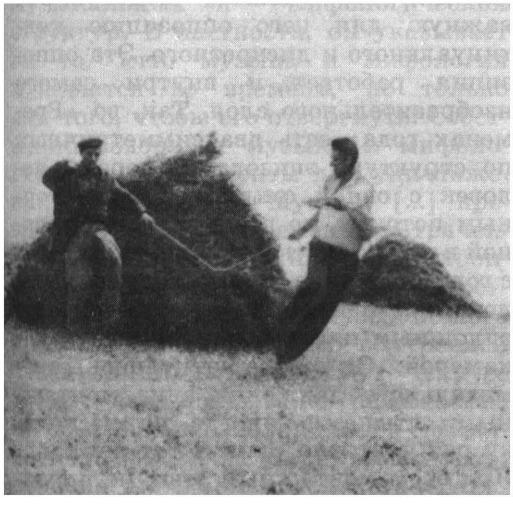
Бункер. 1973
Эскиз к фильму
«Семнадцать
мгновений весны»

Подвал. 1973
Эскиз к фильму
«Семнадцать
мгновений весны»

Офис Трента. 1987
Эскиз к фильму
«Конец света
с последующим
симпозиумом»

щей под звуки морского прибоя и реквиема. Фильм как динамика и хаос прорывается сквозь статику начала. Сходные структуры обнаруживаются и во «Временах года», и в «Обитателях».

По существу все фильмы Пелешяна строятся как сменяющие друг друга волны — неподвижности, тишины, моменты глубокой сосредоточенности и пароксизмы бешеного хаотического движения, энергетических протуберанцев. Эти волны организуют драматургию всех его фильмов в виде пульсирующих ритмических схем.



«Времена года»

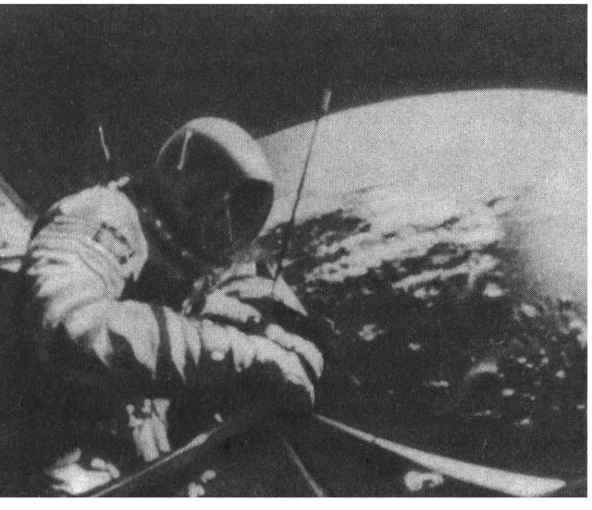
Отсюда и широчайшее разнообразие форм внутрикадровой динамики в фильмах. Пелешян активно использует ускорение движения (особенно в «Начале») и широкую гамму замедленных изображений. Рапиды, давно ставшие знаком кинематографического эстетизма или безвкусицы, никогда не используются режиссером для придания изображению внешней красивости. У Пелешяна немыслимы стандартные кадры замедленного движения скачущих лошадей или бегущих по траве девушек (расхожие в кино обозначения счастья). Он подвергает замедлению совершенно не эстетизируемый материал. Речь идет о существенном для ритмического рисунка фильма изменении темпа. Но не только. Трансформация скорости движения в кадре используется для постоянного изменения модальности фильма, то есть его отношения к действительности. Особенно красноречиво этот принцип выражен во «Временах года».

Как и в иных фильмах, структура здесь циклична, один и тот же материал постоянно повторяется (повтор в данном случае мотивирован и самим названием фильма), но подается он в разных модальных регистрах. Одни и те же сцены предстают то как хроникальный очерк сурового горного быта, то как поэтическая метафора. Это постоянное движение точки зрения на материал задается несколькими языковыми процедурами, и в том числе изменением скорости движения. Фильм начинается кадрами человека, перетаскивающего овцу через водопад. В фонограмме звучит грохот водного потока. Постепенно те же кадры переходят в рапид, а сквозь шум воды возникает музыка Абако, постепенно вытесняющая шумы. Модальность хроники переходит в поэтическую метафору. Таким образом строятся почти все ключевые эпизоды фильма.

Одна из центральных сцен изображает проход огромного стада овец через горный туннель. Животные исчезают в темноте, их очертания едва различимы в свете автомобильных фар. Фонограмма эпизода перенасыщена шумами: криком животных, топотом копыт, возгласами пастухов, автомобильными гудками, постепенно сливающимися в единый гул. В тот момент, когда стадо достигает конца туннеля, из которого возникает слепящий свет, гул начинает переходить в музыку, сопровождаемую едва заметным замедлением движения. Туннель превращается в пространственную метафору перехода от хроникальной реальности к поэтической, его темнота, насыщенная бесформенными бликами, в чем-то аналогична черным проклейкам в

других фильмах. И так же, как в фильме постоянно пульсирует скорость внутрикадрового движения, в фонограмме постоянно накатывают волны шумов, сменяющихся волнами музыки. При этом музыка часто соответствует измененной скорости внутрикадрового движения, а шумы — «нормальной» скорости.

Фонограмма в значительной мере обеспечивает необходимую Пелешяну смену регистров. Шумы естественным образом связаны с реальной конкретикой происходящего, с данным пространством и временем. Музыка, наоборот, абстрагирована от того и другого. В категориях современной науки можно говорить о постоянно осуществляемом Пелешяном понижении и повышении индексальности изображения. Под ней я понимаю указание на привязанность изображения к данному конкретному пространству и времени. Постоянное разрушение индексальности кадра — важнейший компонент общей стратегии режиссера, направленной на создание поэтической картины мира.



«Наш век»

Но фонограмма в кинематографе Пелешяна выполняет еще одну важную функцию. В отличие от изображения — фрагментарного и прерывистого (особенно в сложных монтажных цепочках) — звук целостен и континуален, он представляет целиком все пространство реализации и в принципе не обладает корпускулярной структурой (во всяком случае у Пелешяна, где слово — наиболее характерная звуковая корпускула — почти не допускается в фильм).

На фоне подчеркнуто дискретного монтажного строя пелешяновских лент фонограмма приобретает особое значение, она создает единый, неразрывный ток фильма, подчеркивая важную для него оппозицию континуального и дискретного. Эта оппозиция работает и внутри самого изобразительного слоя. Так, во «Временах года» есть два симметричных по структуре эпизода. В первом человек с овцой смывается вниз горным потоком, во втором пастух с овцой в руках спускается (почти падает) с горного склона. В обоих случаях Пелешян отказывается снимать эпизоды сплошным планом, панорамирующей камерой. Он разрезает сцены стремительного движения вниз монтажными стыками, иногда по нескольку раз повторяя один и тот же кадр. При этом монтажный стык не провоцирует ни изменения скорости движения, ни смены ракурса или масштаба плана. В силу этого стык проходит почти незаметным для зрителя, внося в непрерывность движения лишь едва заметную пульсацию искусственной построенности.

Такой совершенно необычный монтаж изображения по существу является результатом переноса на изобразительный ряд монтажных процедур, характерных для работы с фонограммой. Ведь именно для работы со звуком типично растворение стыка в общей непрерывности звучания.

В «Дистанционном монтаже» Пелешян подчеркивает близость своего кинематографа музыке и указывает, что он «стремился к тому, чтобы звукозрительное сочетание уподоблялось не физической смеси элементов, а их химическому соединению»[7].

[7] Пелешян А. Цит. соч., с. 301.

Пелешян добивается высокой степени изоморфизма звукового, музыкального и изобразительного слоев фильма, и этот изоморфизм имеет принципиальное значение для смысла его произведений.

●

В первой части своей книги «Мифологичные» — «Сырое и вареное» — Клод Леви-Стросс подробно останавливается на изоморфизме музыкальных и мифологических структур. В частности, он указывает на то, «что музыка и мифология нуждается во времени, но только для того, чтобы его отвергнуть. Собственно говоря, и музыка и мифология суть инструменты для уничтожения времени. [...] Музыка [...] превращает отрезок времени, потраченного на прослушивание, в синхронную и замкнутую в себе целостность. Прослушивание музыкального произведения в силу его внутренней организации останавливает текучее время; как покрывало, развеваемое ветром, оно его обволакивает и сворачивает. [...] Музыка напоминает миф; подобно ему, она преодолевает анатомию исторического, истекшего времени и перманентной структуры»[8].

Рассмотренные сцены стремительного спуска с едва заметными монтажными стыками, возвращающими действие «назад»,— хорошее подтверждение сходства режиссерской работы Пелешяна с музыкальным творчеством. Сам поток, само движение задают временно́е развертывание эпизода. Но движение каждый раз возвращается к исходному пункту, повторяется. Время разворачивается как бы стоя на месте. Непрерывность носит здесь ложный характер.

Особенно парадоксальным такое развертывание текста становится именно в наиболее монтажно-драматических эпизодах, например в «Начале», построенном на стремительном беге людей. Но постоянное возобновление движения снимает с него поступательный характер. Время, двигаясь импульсами, стоит на месте. Это абстрагирование времени действительно необходимо для общего ощущения структуры, как синхронной парадигмы. Леви-Стросс отмечает, что повторы, параллелизмы в тексте «для своего правильного восприятия требуют, чтобы сознание слушателя, если так можно выразиться, покрывало поле повествования вдоль и поперек, по мере того как оно разворачивается перед ним»[9].

Но по существу вся система «дистанционного монтажа», как ее понимает Пелешян, ориентирована как раз на то, чтобы сохранять в сознании зрителя весь текст в его целостности, чтобы зритель мог свободно двигаться «по тексту» назад и вперед, сравнивая, сопоставляя, ассоциируя монтажные контексты повторяющихся элементов.

Такого рода музыкальная по своему типу работа со временем сближает фильмы Пелешяна с мифологическим мышлением. Тот же Леви-Стросс отмечает: «Миф всегда относится к событиям прошлого: «до сотворения мира» или «в начале времени» — во всяком случае, «давным-давно». Но значение мифа состоит в том, что эти события, имевшие место в определенный момент времени, существуют вне времени»[10]. Для Пелешяна характерно это глубоко мифологическое слияние темы истоков, начала, прошлого с ощущением вечности, вневременности и повторности. «Начало» описывает революцию как исток, первопричину и как постоянство жизни. «Времена года» близки календарным мифам. «Мы» сконцентрированы на теме складывания народа как целостности и вечности народного единства в потоке времени.

Момент действия фильмов Пелешя-

[8] Леви-Стросс К. Из книги «Мифологичные. 1. Сырое и вареное».— В кн.: Семиотика и искусствометрия. М., 1972, с. 27—28.

[9] Там же, с. 28.

[10] Леви-Стросс К. Структурная антропология. М., 1985, с. 186.

на в самом деле неопределим, они относятся и к «началу времен», и к настоящему, и к вечности, невольно вызывая в памяти ницшеанский миф о «вечном возвращении».

Парадоксальное соединение синхронизма и диахронии внутри одного фильма придает изображению Пелешяна особый статус. С одной стороны, оно конкретно, как всякое кинематографическое изображение. Но, с другой стороны, оно отмечено высокой степенью абстрактности. Оно может включаться в разные контексты, изменять значение в соответствии с той системой отношений и оппозиций, куда оно помещается. Смысл возникает не столько изнутри кадра, сколько сквозь те пучки ассоциаций, которые возникают вокруг него. Но в отличие от эйзенштейновского монтажа, где смысл высекался из столкновения кадра с его контекстом, здесь он возникает на основе повторов, выявляющих общую структуру текста, общую структуру пелешяновского мифа.

●

После всего вышесказанного следует еще раз вернуться к смыслу пелешяновских фильмов. Как уже говорилось, он совершенно не поддается ясной и однозначной формулировке. Фильмы Пелешяна трудно «читать».

Они строятся так, чтобы снять саму возможность логического завершения фабульных элементов. Когда «простой» сюжетный смысл будто уже проступает сквозь ткань фильма, Пелешян осуществляет резкий разлом в структуре, чтобы уйти от ожидаемого фабульного завершения. Он будто боится «простого» смысла, не может завершить свой монтажный ряд ясным логическим финалом.

Такого рода отказы от «развязки» типичны, например, для «Нашего века». Фильм начинается псевдофабульным фрагментом, эпизодом запуска ракеты. Несмотря на все монтажные перебивки, эпизод первоначально как будто строится по хронологической логике. Наконец пуск — и в монтажный ряд врываются куски белых проклеек, перемешанные с неподвижными фотограммами космонавтов. Событие как бы начинает растворяться в некой кинематографической абстракции, и в конце концов вместо кадра пуска появляется изображение медленного космического взрыва, пульсирует солнце, и вновь на экране начинают течь плазматически абстрактные формы. Речь здесь идет не просто о метафорической подмене взлета видением космического катаклизма, речь идет об органической неспособности представить зрителю изображение той развязки, которая готовилась всем эпизодом, повествование подвергается логическому сбою. Но само введение этих абстрактных космических форм заставляет переосмыслить всю логику эпизода. Вместо завершения сюжетного блока мы получаем изображение некоего космического первоначала, своего рода картину сотворения вселенной. На место конца логика Пелешяна подставляет начало, исток. Такое перевертывание логики, впрочем, уже готовилось кадрами счетчика обратного хода времени.

Как только повествовательный смысл проклевывается сквозь сложные ассоциативные ряды, Пелешян возвращает движение к началу. То же самое уже было осуществлено режиссером в его фильме о революции, где титр «Начало» возникает в самом конце фильма. Кинематограф Пелешяна будто не в состоянии примириться с линейной логикой смыслового развития.

Следует ли из этого, что перед нами кинематограф, избегающий смысла или сводящий его единственно к построению глобальной «поэтической картины мира»?

Думаю, что это не так. Фильмы Пелешяна — не просто предельно эмоциональные коллажи, имеющие лишь некий неформулируемый глобальный смысл. В описанной нами стратегии отказа от логического финала, от кристаллизации значения в

конце высказывания таится особый подход к кинематографической семантике. Речь по существу идет о неприятии смысла как итогового продукта, неподвижного осадка, выпадающего на дно в результате химической реакции повествования. Традиционному пониманию смысла как продукта Пелешян противопоставляет концепцию смысла как процесса. В его фильмах смысл не брезжит в финале как нечто овеществленное, омертвевшее, формулируемое. Как только режиссер подходит к грани этого смыслового овеществления, он опрокидывает движение времени вспять, к началу.

Смысл есть для Пелешяна результат постоянного становления, развития, роста. Его фильмы похожи на органическую структуру, в которой отношения части и целого столь же закономерны, как в живом организме, в стихе или музыкальной пьесе. Его фильмы не столько разворачиваются, сколько «растут». И закон этого роста будто заложен не в воле режиссера, но во внутреннем строе их самих.

В итоге работа зрителя по расшифровке фильма протекает в напряженном внимании к повторам, сбоям, ритмическим перепадам, переборам рядов. По существу перед нами сами процедуры творения языка. И подобно мифам, чей смысл столь же загадочен и возникает из перебора и сопоставления вариантов из повторов, выявляющих их логическую структуру, фильмы Пелешяна могут проецироваться на все богатство окружающего мира. Построенные на антитезах, контрастах, оппозициях, они преодолевают противоречия своей структуры, как и противоречия окружающего нас мироздания, возвышенным строем поэтической речи.

Творчество А. Пелешяна замалчивалось долгие годы. Фильмы были лишены зрителей, а их теоретические разборы — возможности быть напечатанными. Публикуемая ниже подборка высказываний о творческом методе А. Пелешяна была подготовлена в 1972 году. Печатается впервые.

Илья Вайсфельд:

Работа режиссера А. Пелешяна «Дистанционный монтаж» — весьма интересный опыт теоретического исследования, возникшего в результате творческого эксперимента — съемки фильмов «Начало», «Мы» и других. Автор предлагает концепцию монтажа, основанную, как он пишет, не на «склейке», соединении кусков, а на их «расклейке», на определенной системе разъединений, в конечном итоге образующих новую целостность. Одновременно А. Пелешян предлагает по-новому рассмотреть функцию звуковой партитуры фильма (звук как «химическое соединение»), содержание и соотношение «крупного» и «общего» планов, понятие «синтетическая природа кино» и т. д. Ценно в работе Пелешяна и то, что он видит в монтаже не только средство информации, повествования, но и разновидность мышления, возможность передать на экране ход мысли автора. Пелешян постоянно думает о том, как будет воспринят фильм: творчество и восприятие сливаются в единый процесс. Размышления автора о дистанционном монтаже возникли, мне кажется, как продолжение — пусть и самостоятельное — того, что Эйзенштейн назвал «обертонным монтажом» (см. его статью «Вертикальный монтаж»). Напоминаю об этом потому, что и для «обертонного монтажа», и для «дистанционного» существует одна если не преграда, то трудность: достичь эмоциональности и

одновременно ясности формы, избегая как упрощенчества, так и зашифрованности языка. Думаю, что в фильме «Начало» Пелешян добился слияния мысли с монтажной формой. Труднее этот процесс протекал в фильме «Мы», отдельные элементы которого, по-моему, и значительны, и интересны. Ряд положений работы Пелешяна не до конца проверен самим автором, он как бы предлагает нам дискуссию и коллективное размышление по актуальным вопросам современного кино.

Виктор Шкловский:

Пелешян в своей интересной работе «Дистанционный монтаж» говорит главным образом о взаимоотношении далеко расставленных монтажных кусков. Монтажные куски, как я понял работу, дистанционно удалены. Они повторяют друг друга, может быть, и звуком и изображением, но переосмысленно возвращая старую монтажную фразу, вливают в нее новое смысловое сюжетно-обобщающее содержание.

Переходя на литературное подобие, дистанционный монтаж отличается от монтажа кусков так, как повторение сюжетного положения отличается от рифмы, напоминающей только о смысловом значении слова или фразы строки взорванной рифмы (см. статью Маяковского «Как делать стихи»). Работа интересна, но мне кажется, что она еще в пути... этого принципа кино еще не знало и им не пользовалось. Надо обобщить этот опыт. Пелешян восходит на горы, но он еще трудно понятен. Это пройдет. Он умеет связывать в одном переживании далеко отстоящие, т. е. далеко поставленные вещи.

Ю. Лотман:

Пелешян не только теоретик кинематографа, но и художник, художник яркого и самостоятельного почерка в искусстве. Его теоретические искания и практический путь в кинематографе как художника органически связаны. Не случайно он для иллюстраций своих теоретических положений постоянно обращается к сделанным им лентам. Это дает мне право говорить о его теории «дистанционного монтажа» и об его фильмах одновременно.

Одно проясняет другое. При просмотре фильмов А. Пелешяна остается — чисто непосредственное, зрительское — впечатление новаторства киноязыка и его драматической контрастности. Не нужно быть специалистом, чтобы заметить, что в фильмах Пелешяна нет «случайных» кадров и деталей, что весь поток изображений вяжется в сложную ткань смысловых соотнесенностей, сопоставлений и противопоставлений. А. Пелешян совсем не повторяет эксперименты Вертова или Эйзенштейна (равно как и какого-либо другого из мастеров монтажного кинематографа) — и в фильмах и в теоретических рассуждениях он остается новатором. Это, конечно, не означает, что новаторство его строится на пустом месте — опыт мирового кинематографа, конечно, включен и в мысль, и в глаз, и в руку мастера. Итак, первое впечатление, которое я вынес из просмотра лент Пелешяна, было впечатление мира, который объяснен тем, что пропущен сквозь призму контрастного ви́дения. Противопоставление кадров, идущих убыстренным темпом, и замедленных и неподвижных в фильме «Начало», противопоставление очень далеких планов в фильме «Мы», демонстративный отказ от нейтральных планов и скоростей (вернее, втягивание и их в поляризованную систему значений) составляют бросающуюся в глаза систему контрастных значений, ибо в фильмах Пелешяна все значит.

Более длительное размышление над лентами и чтение теоретического трактата Пелешяна, знакомство с его концепцией «дистанционного монтажа» заставляют увидеть более глубинную и сложную систему организации текста его лент. В теории «дистанционного монтажа» следует выделить два момента.

Первый. А. Пелешян противопоставляет эйзенштейновскому монтажу как системе «стыковок», то есть смысловых (изобразительных, кадровых) соседств, склеек, принцип разделения (разрезания единого куска ленты и разнесения на сравнительно отдаленную дистанцию). При этом он отмечает, что включенный в различные контексты кадр получает различное значение. Само это наблюдение сродни известному эффекту Кулешова. Однако применение и теоретическое истолкование даются совершенно иные. Получается нечто глубоко отличное от эйзенштейновского монтажа. Там у Эйзенштейна два смысла интегрируются в третий — неразделимый. Здесь у Пелешяна — один смысл (то есть один кадр) оказывается не равен сам себе, расщепляется. В одном и том же раскрываются различные, порой контрастные значения.

Второй. Повторение одного и того же кадра (как в форме заметных для зрителя — длинных, так и в мелькающих, почти неощутимых, но отлагающихся в подсознании кратких и сверхкратких врезок) создает определенное ожидание, то есть смысловой ритм. Это, кстати, определяет и предельную величину «разнесения» кадров — она не может превышать длительности «следа» кадра в памяти зрителей. Здесь режиссеру необходима интуиция, а исследователю психологические измерения. Очевидно, что резкость контрастного контекста повышает предельную величину расстояния. Такое ожидание делает значимыми не только повторы, которые его удовлетворяют, но и отклонения, дразнящие ритмическое чувство зрителя. Резко повышается смысловая насыщенность ленты. Рядом с простым автоматическим повтором и на его фоне (на фоне его ожидания) появляется система модулирования сходных образов и смыслов. Тут не случайно появляется музыкальный термин: теория и практика А. Пелешяна сближает организацию кинематографической ленты со структурой музыкального текста. Это особенно заметно в той части, где автор развивает интересную концепцию смыслового единства в монтаже звучащих и зримых элементов ленты. Я не хотел бы быть понят плоско: речь идет не о перенесении музыкальной структуры в кино (и, тем более, не о пресловутой синтетичности, против которой Пелешян справедливо восстает), речь идет о новом шаге в выработке самостоятельного языка кинематографа. Но этот язык проявляет черты сложного полифонизма, многослойности и смысловой переплетенности. Значение возникает не из элементарной отсылки изображения на экране к его жизненному оригиналу, а из сложной — всегда построенной — соотнесенности всех элементов между собой. Режиссер-новатор написал новаторскую теоретическую работу. Думаю, что ей предстоит большое будущее в теории кино.

ПОЗДРАВЛЯЕМ С ДНЕМ РОЖДЕНИЯ

БЕЛЯКОВСКУЮ Риту (Римму) Александровну, кинодраматурга
БЫСТРИЦКУЮ Элину Авраамовну, актрису, народную артистку СССР
КАРЦЕВУ Елену Николаевну, киноведа
КАСЫМОВУ Маргариту Наимовну, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств Таджикской ССР

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 95-летием

РАПОПОРТА Сергея Ильича, кинорежиссера

С 85-летием

КЕВОРКОВА Степана Агабековича, кинорежиссера, народного артиста СССР,
лауреата Государственной премии Армянской ССР
КОГТЕВА Константина Александровича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств РСФСР,
лауреата Государственной премии СССР

С 80-летием

ИСААКЯНА Левона Геворковича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств Армянской ССР
КУЛЬЧИЦКОГО Николая Леонидовича, кинооператора,
заслуженного деятеля искусств УССР
ЧУЛКОВА Виталия Николаевича, кинооператора

С 75-летием

ДАВЫДОВА Романа Владимировича, кинорежиссера, художника, заслуженного деятеля искусств РСФСР
ШЕРЕНЦА Азата Арменаковича, актера, заслуженного артиста Армянской ССР

С 70-летием

ВИЦИНА Георгия Михайловича, актера, народного артиста РСФСР
ГОНЧАРА Александра Терентьевича, писателя, кинодраматурга, Героя Социалистического Труда, лауреата Ленинской премии, лауреата Государственных премий СССР, лауреата Государственной премии УССР имени Шевченко

С 60-летием

БЕЛИНСКОГО Александра Аркадьевича, кинорежиссера, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых
ВЕРДЯНА (Аллахвердова) Андрея Михайловича, кинодраматурга
ЖАНТУРИНА Нурмухана Сейтахметовича, актера, народного артиста Казахской ССР
КУРЧЕВСКОГО Вадима Владимировича, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии искусств ГДР
ЯКОВЛЕВА Юрия Васильевича, актера, народного артиста СССР, лауреата Государственной премии СССР, лауреата Государственной премии РСФСР имени Станиславского

С 50-летием

АКОПЯНА Эдмонда Асканазовича, кинорежиссера, кинооператора
АЛИМОВА Сергея Александровича, художника, заслуженного художника РСФСР
АШИМОВА Каармана Ашимовича, киноведа, заслуженного работника культуры Киргизской ССР
БЕЛЯНКИНА Юрия Николаевича, кинорежиссера, кинооператора
БОИМА Александра Соломоновича, художника
ГРУНИНА Всеволода Матвеевича, кинорежиссера, кинодраматурга, заслуженного деятеля искусств Северо-Осетинской АССР
ПЕТРЕНКО Алексея Васильевича, актера, заслуженного артиста РСФСР
ЧЕРВИНСКОГО Александра Мойшевича, кинодраматурга

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов.

Лаборатория

Виктор Листов

Язык революции, язык культуры

Объединение «Экран» Центрального телевидения завершило демонстрацию многосерийного фильма «В. И. Ленин. Страницы жизни» (режиссер В. Лисакович). Финишировал большой, растянувшийся на долгие годы съемочный марафон. Его итог — экранная биография Владимира Ильича, воплощенная в двадцати восьми полнометражных картинах.

Будучи одним из участников работы, я, разумеется, не могу давать оценок, не стану судить о том, что получилось, а что — нет. Но содержание фильма, полный просмотр которого занял бы более суток, столь многолико и разнообразно, что по необходимости требует комментариев, подробностей, оставшихся за кадром. Сразу же и оговорюсь: эти заметки написаны преимущественно на материале пяти лент, поставленных по моим сценариям,— они отражают период от Февраля к Октябрю 1917 года и полтора года гражданской войны в 1918—1919.

Идея создания биографии Ленина на экране — почти ровесница самого советского кино. Еще в 1922 году тогдашний руководитель нашего кинематографа Петр Воеводин написал сценарий «Через преграды — вперед и выше!», в котором попытался отразить некоторые вехи жизни Владимира Ильича. Сценарий попал на рецензию к Н. К. Крупской, которая его не одобрила: «Автор инсценировки хочет отобразить чуть не всю революцию. Выбор фактов часто случаен. Многие биографические подробности неверны». Затем последовала резолюция самого Ленина, решительная и краткая: «Отклонить все на основании сего отзыва»[1].

Тем самым кинобиография Ленина была прочно ограждена от легковесных посягательств, и следующие полтора десятилетия никто всерьез за нее не брался. Затем последовали известные режиссерские работы М. Ромма и С. Юткевича, классическое исполнение роли Ленина Борисом Щукиным и Максимом Штраухом. И позже, ближе к нашим дням, были удачи. Но они нередко терялись в потоке холодных упражнений на историко-революционную тему, где господствовало внешнее и случайное: так, Владимир Ильич на экране поминутно употреблял обращение «батенька» и прибавлял к наречиям частицу «архи...»

Говоря словами Ленина, возникало острейшее желание: «отклонить все...»

Замысел нового экранного цикла вызревал на строго документальной основе, чему немало способствовало завершение к началу 80-х годов издания двенадцатитомника «В. И. Ленин. Биографическая хроника». Обложки этой хроники регулярно присутствуют во вступительных титрах к каждой ленте.

Начинал и завершает сериал сценарист Егор Яковлев. У него обостренное чувство документа, исторического источника. Выпускник Историко-архивного института, Яковлев счастливо соединяет научное знание с гражданским темпераментом публициста. Его содружество с Виктором

[1] Ленинский сборник, т. XXXVI, с. 431.

Лисаковичем началось задолго до фильма «В. И. Ленин. Страницы жизни». В совместных поисках режиссера и сценариста и были определены основные содержательные и стилистические параметры сериала, к работе над которым потом подключилась группа драматургов — Александр Новогрудский, Юрий Каравкин, Всеволод Ильинский и я.

Определяя главные творческие позиции, наш режиссер писал: «В фильме все строго документально: места действия, материалы фотокинолетописи, рукописи, свидетельства исторических персонажей. Артисты выступают без портретного грима, не должны играть или имитировать героев фильма, а лишь воспроизводят воспоминания, мысли, тексты рукописей. Все это делается с тем расчетом, что зритель многое дополнит своим воображением. Разумеется, подобный замысел потребовал от авторского коллектива немалого труда, продуманных творческих решений, поиска малоизвестных архивных документов»[2].

Да, поиски малоизвестного стали одним из ведущих направлений наших усилий. Надеюсь, что они были небезуспешны. Хотя многое из найденного так и не увидело экрана. Ведь основная работа над фильмом пришлась на время до апрельского (1985 г.) Пленума ЦК КПСС, до революционных партийных постановлений по проблемам идеологии.

Не стану говорить от имени других драматургов, но мне, например, гораздо меньше, чем хотелось, удалось рассказать о партийных соратниках Ленина, о людях, повседневно с ним работавших. Или еще. Реально существует, скажем, проблема неверного решения Ленина и механизма осознания и исправления ошибки. Понять, художественно осмыслить этот механизм, кажется, очень важно. Я столкнулся с этим на материале лета 1917 года, когда, находясь в своем последнем подполье, Владимир Ильич, подчиняясь мгновенному психологическому импульсу, соглашается явиться на заведомо неправый суд Временного правительства. Эпизод такой в фильме есть. Но он сильно смят и скомкан, ибо я не сумел противостоять давлению прежнего руководства Института марксизма-ленинизма. Скрепя сердце пришлось спрямлять мысль и упрощать чувства Владимира Ильича. А заодно вымарывать документально точные реплики Сталина, полагавшего, будто при условиях неких правительственных «гарантий» Ленин может предстать перед судом.

Но — что сделано, то сделано. Не вернешь...

Разумеется, поиски нового или по крайней мере малоизвестного пласта материалов не были для создателей фильма самоцелью. Факты должны были растворяться в красках, которыми «писался» портрет Ленина, должны были характеризовать Владимира Ильича с новых, подчас и неожиданных точек зрения. Трудности тут огромные. Необходимо все время преодолевать скучную схему учебника, вечное «мессианское» всеведение и всемогущество, бездумно много лет подряд навязываемое главному герою.

Мне, например, совершенно не по вкусу, когда художники средствами искусства пытаются найти «главное» в характере Ленина. Характер-то цельный. В нем все главное. И нет грани, отделяющей, скажем, политического стратега от выпускника гимназии, философа — от шахматиста, знатока политической экономии — от любителя стихов Надсона, вождя партии — от умного собеседника или, например, ружейного охотника... Цепь таких сопоставлений — пусть и случайных — можно продолжать до бесконечности, но ведь из ее звеньев и складывается великая бесконечность, необозримость ленинской души. Попробуйте эту цепь разорвать — наверняка получится нечто неживое, ущербное.

[2] Лисакович В. «В. И. Ленин: страницы жизни».— «Советский экран», 1987, № 8.

При ближайшем рассмотрении оказывается, что каждый шаг, каждая реплика Ленина имеют в своей подпочве органическую связь со «знанием всех тех богатств, которые выработало человечество», о которых сам Владимир Ильич говорил в своей известной речи[3]. Уже только по одному этому признаку, признаку «всех богатств», нам вряд ли когда-нибудь удастся воссоздать личность Ленина на экране во всей ее полноте. Речь может идти лишь о большей или меньшей степени приближения.

(В скобках замечу: по-своему весьма показателен провал швейцарско-западногерманского фильма «Ленин в Цюрихе», поставленного по одноименному солженицынскому роману. Течение «мысли» главного персонажа ленты происходит в совершенно неокультуренной сфере. Язык у него убогий, не выходящий, как правило, из круга бытовых понятий; знакомство с духовным богатством, накопленным человечеством, просто близко к нулю.)

Не будем делать вид, будто мы в последние годы добились в этой важнейшей области крупных успехов, и зрители валом валят на историко-революционные фильмы. Многие черты компрометации темы проступили с очевидностью. Немало фильмов было загублено явной недостоверностью духовной жизни героев. Известные исторические фигуры, обозначенные в титрах, нередко говорили языком недоучек.

Могли ли мы не считаться с этим горьким опытом, приступая к работе над нашим телевизионным циклом? Конечно, не могли. Поэтому и стремились к тому, чтобы главные персонажи сериала при всех обстоятельствах жили и действовали на экране как настоящие российские интеллигенты, как люди глубочайших культурных традиций.

В наших фильмах, сделанных на материале 1917 года — от Февраля к Октябрю, есть, конечно, весь необходимый круг политических реальностей, отражены основные партийные документы, идейные платформы, события. Но не только это. Скажем, в уже упомянутом эпизоде споров вокруг явки Ленина на неправый суд Временного правительства предъявляются не одни лишь политические мотивы. На нелегальном совещании членов ЦК Владимир Ильич узнает, что в Таврическом дворце один известный адвокат распространяет слухи, будто Ленин по каким-то открывшимся документам департамента полиции — провокатор.

Я мог бы точно процитировать здесь яростный ленинский монолог с отповедью клеветнику. Но не стану этого делать; думаю, что его надо воспринимать с экрана в замечательном исполнении Николая Губенко. Замечу только, что инвектива Владимира Ильича носит тут далеко не только характер политической полемики. Нет, здесь звучит оскорбленное чувство российского интеллигента, который с молоком матери всосал отвращение ко всякому наушничеству — даже бытовому, а уже тем более полицейскому. Губенко играет, конечно, партийного лидера, но и оскорбленного человека, чрезвычайно чуткого к понятиям о чести.

Характер, осмысляемый актером, обретает полноту и многогранность.

С другой стороны, новыми смысловыми оттенками начинают играть конкретные выражения, которыми пользуется Ленин. Убедившись, что суд будет неправым и являться на него бессмысленно, Владимир Ильич с полным основанием утверждает, что ему достаточно будет оправдаться перед рабочими, перед партией. Именно в этом контексте он и говорит, что партия есть ум, честь и совесть нашей эпохи. Но теперь мы понимаем, что это суждение вынесено не из одной лишь практики партийной работы. Оно основано на лучших традициях российской интеллигенции, продолжаемых Лениным и его соратниками. Так и строится все обсуждение на

[3] См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 41, с. 305.

подпольном собрании. Это разговор о чести и прежде всего о чести. А уж потом трезвый учет текущих политических нюансов.

Те же мотивы старались мы внести в длинный сложный эпизод, в котором Ленин идет вечером 24 октября с конспиративной квартиры на Выборгской стороне в Смольный. Говоря откровенно, нас мало заботили общеизвестные факты — маскарад подпольщика, столкновение с юнкерами, поездка в трамвае до Боткинской больницы и т. д. Все это в фильме есть, но вскользь, скорее как дань зрительским ожиданиям. Гораздо интереснее было выстроить — чисто гипотетически, конечно, — цепь размышлений Ленина на пути в Смольный.

Выйдя из конспиративной квартиры, Владимир Ильич по необходимости должен был пройти мимо решетки парка Лесотехнической академии. Век назад история уже посетила это место. Осенью 1825 года декабрист, поручик Константин Чернов стрелялся здесь на дуэли с Владимиром Новосильцевым. Блестящий офицер, аристократ, богач Новосильцев посватался к бедной девушке, сестре неродовитого Чернова. Получив согласие и будучи помолвлен, он потом под давлением маменьки отказался от невесты. По обычаям того времени и по кодексу чести, культивированному тайным обществом, брат невесты счел себя оскорбленным и вызвал Новосильцева к барьеру. Выстрелы прозвучали всего за несколько недель до канонады 14 декабря на Сенатской площади. А похороны Чернова, в которых участвовали будущие декабристы, стали едва ли не первой в России политической демонстрацией.

Не берусь утверждать, что Владимир Ильич знал во всех подробностях дело Чернова — Новосильцева. Хотя общеизвестный его интерес к истории русской революции вполне мог привести Ленина и к этому эпизоду. Больше того: можно почти наверняка ручаться, что по пути в Смольный Владимир Ильич не вспомнил о декабристах; скорее его заботили конкретные сведения о развитии вооруженного восстания. Но им мы нашли в картине другое место. А здесь, не зная, о чем реально думал Владимир Ильич, мы постарались заполнить паузу прямой ссылкой на историческую традицию.

Когда Губенко от имени Ленина обращается к зрителю с известными словами о трех поколениях русских революционеров, то они воспринимаются куда уместнее и органичнее — мы ведь только что видели памятный знак в парке на том месте, где под дулом пистолета противника стоял декабрист Чернов. Общее суждение о поколении революционеров-дворян обретает новую человеческую конкретность.

Продолжается и развитие мотива чести, начатого в предыдущем фильме.

Клянемся честью и Черновым!
Вражда и брань временщикам!
Царей трепещущим рабам,
Тиранам, нас угнесть готовым.

Эти стихи, распространяемые Северным обществом и потом напечатанные Герценом, прекрасно читает наш закадровый Рассказчик — Кирилл Юрьевич Лавров.

Линию Ленина-интеллигента мы стремились протянуть через все фильмы сериала. Надо ли объяснять трудность решения такой задачи? Помню, как я радовался, когда нашел несколько важных строк в мемуарах Маргариты Васильевны Фофановой, хозяйки последней конспиративной квартиры Владимира Ильича. С Фофановой я был знаком — лет двадцать назад готовил для нашего журнала ее статью о вертовских «Трех песнях о Ленине». Она несколько раз беседовала со мной в своей квартире на Можайском валу. Из ее рассказов я знал, что за несколько дней до Октябрьского восстания Владимир Ильич перебирал книги в ее домашней библиотеке и с удовольствием перечитал гётевского «Фауста» в немецком оригинале. Рассказывала Маргарита Васильевна и о том, как приятельствовала с Верой Федоровной Комиссаржевской. Великая актриса из своих гонораров поддерживала партию большевиков. Фо-

фанова очень обрадовалась, когда узнала, что Владимир Ильич хорошо об этом помнил.

Однако, полагаясь только на свою память, я не имел бы права написать обо всем этом в сценарии. Потому-то и был так доволен, обнаружив подтверждение устных рассказов Фофановой в прижизненном печатном тексте.

Казалось бы, все хорошо. Эпизод с «Фаустом» и Комиссаржевской написан и отснят. Но вот режиссер Лисакович и я сидим за монтажным столом и находимся перед горькой необходимостью: не меньше ста метров нужно вырезать из смонтированного фильма. А ни «Фауст», ни Комиссаржевская, будем говорить прямо, не имеют непосредственного отношения к истории Октября. Мы с Лисаковичем переглядываемся и понимаем, что эпизод обречен. Ножницы — вот они, лежат рядом. Но мы переглядываемся еще раз и молча прогоняем ленту дальше. Продолжаем поиски сокращений в другом месте. В конце концов «летит» другой эпизод, который «грубо и зримо» передавал ход политических событий и казался совершенно неизбежным.

Тут надо отдать должное нашему консультанту — академику Георгию Лукичу Смирнову. На всем протяжении работы над фильмом он поощрял такие выявления тонкостей ленинского характера — иногда даже за счет общеизвестных, прочно вошедших в историю проблем и фактов. На обсуждениях сценариев и фильмов мы много раз слышали от него одну и ту же реплику:

— Тут ваше дело, дело художников. Ученый здесь не должен вторгаться в образную ткань произведения.

Разумеется, это не значит, что мы стремились упустить, сжать до минимума какие-то основные, масштабные факты биографии Ленина. Конечно, нет. Мы настаивали только на одном: под этими фактами лежит глубочайший культурный слой, и его все время необходимо выявлять.

В живом течении дела это часто напоминало афоризм, принадлежащий Михаилу Светлову: «Без необходимого я обойдусь, а вот излишнее мне необходимо». Честно говоря, детали, работавшие на построение сложностей и противоречий характера Владимира Ильича, мы никогда не считали излишествами.

Именно так решен эпизод, в котором Владимир Ильич участвует в работе I Всероссийского съезда Советов. Факт, известный, кажется, каждому школьнику. Меньшевик Церетели, выступая с трибуны съезда, заметил, что в России нет партии, которая могла бы одна взять на себя заботу о судьбах страны. Ленин в ответ крикнул с места: «Есть! Есть такая партия!»

Этот полемический выпад бесчисленное множество раз фигурировал в популярной литературе, в учебниках, в фильмах и лекциях. Он отражен и в названии одной из наших лент — «Есть такая партия». Обдумывая подобные эпизоды, наша группа всегда исходила из того, что они трудны именно благодаря своей известности, популярности. Только начни показывать зал, где происходили заседания съезда Советов, а зритель уже ждет великой реплики. Прекрасный драматургический эффект, подготовленный как бы самой историей, смазывается и пропадает.

Поэтому первое слово в зале получает не Ленин и даже не Церетели. Сетованиям меньшевика на отсутствие дееспособной партии мы предпосылаем небольшой монолог Луначарского в исполнении Василия Ливанова. Вместе с будущим наркомом просвещения в зал входит глубокая традиция европейской культуры. Именно в ее образах воспринимает Луначарский то, что в этот момент происходит. Наслушавшись панических речей меньшевиков и эсеров, Луначарский посылает по рядам к Ленину листок бумаги с рисунком, на котором изображен средневековый рыцарь в доспехах и с обнаженным мечом. Подпись под рисунком: «Таким будет буржуазный диктатор России».

Ленин резко перечеркивает рисунок

и возвращает его Луначарскому — Ливанову с надписью: «Диктатуре буржуазии в революционной России не быть».

Тем самым решаются сразу две задачи. Во-первых, кульминационная реплика с места несколько оттягивается, и зрительские ожидания сбываются не сразу. Во-вторых, политический эпизод обретает познавательность, ставится в контекст всей европейской истории.

Когда же дело доходит до ленинской реплики с места, происходит то, что хорошо известно всем, кто пробовал себя в историко-документальном жанре. Читатель, зритель, как правило, не задумываются над тем, откуда мы знаем тот или иной исторический факт. Обычно факт предстает в виде спокойной, изложенной тусклым современным языком страницы учебника или исполненный вполне «государственным» голосом закадрового диктора. Поэтому нередко достаточно только переложить факт с обезличенного языка наших дней на язык документа, исторического источника, как зрительский интерес просыпается даже помимо всяких авторских ухищрений.

Так вот: откуда мы знаем о пессимистической речи Церетели, прерванной острой репликой Владимира Ильича? Разумеется, из стенограммы I съезда Советов. А стенограмма эта тоже возникла не сама по себе. Она записана рукой почти забытого ныне человека, рукой парламентской стенографистки Надежды Митрофановны Никифоровской. К счастью, ее воспоминания сохранились. Они-то и дали нам возможность показать весь эпизод с совершенно неожиданной точки зрения.

Никифоровская выступает сразу и как объективный протоколист, и как горячо заинтересованный участник события. Если мы обратимся к стенограмме ленинской речи, опубликованной в томе Собрания сочинений, то без труда найдем место, где суждение Владимира Ильича о партии большевиков, готовой взять власть, прерывается ремаркой: «Аплодисменты, смех». Мы не стали натуралистически подчеркивать эти звуки, а просто перевели взгляд камеры с Губенко на актрису, читающую от стенографистки, и дали ей реплику: «Записываю: «Аплодисменты, смех».

Здесь, как и во многих других эпизодах, мы апеллировали к воображению зрителя. Но речь идет не о том воображении, которое делает его свидетелем самого события, а о более сложном виде мыслительных усилий. Зритель должен как бы вместе с нами приобщаться к историческому источнику — в данном случае воспринимать строки «лохматой», наспех записанной стенограммы и сквозь эти строки прозревать детали реальной картины. Этой же цели служит и мизансцена, заключающая собой весь эпизод. После заседания Ленин подходит к Никифоровской с текстом выправленной стенограммы и спрашивает, почему стенографы плохо записывают его речи. Он беспокоится: разве я слишком быстро или невнятно говорю? И получает неожиданный ответ: нет, утверждает Никифоровская, вашу речь записать вполне можно. Но, увлеченный содержанием речи, стенограф иногда начинает слушать не для записи, а для себя. Вот и появляются пропуски, неточности. Выходит, Владимир Ильич сам «виноват» в том, что его речи записываются неполно.

Понятно, что между выступлениями Ленина, принимающего на себя и свою партию ответственность за судьбы России, и скромными профессиональными соображениями стенографистки лежит дистанция огромного размера. Тексты ролей несомасштабны. Но в том-то, по-видимому, и прелесть живой исторической ткани. Доводы всемирно-исторического значения обсуждаются не только глобально, но и с точки зрения рядового слушателя, отягченного повседневными, сиюминутными заботами: успею ли записать? верно ли расшифрую?

В связи с этим эпизодом нам пришлось преодолеть еще одну маленькую,

но очень характерную трудность. Почти все роли в наших фильмах принадлежат известным историческим личностям. Вводя персонаж, мы показываем его фотографию, а затем от нее панорамируем на актера, читающего от имени того или иного деятеля. Никифоровская — не из тех лиц, чьи фотографии можно найти в музеях или в иллюстрированных изданиях. Поэтому в нашем фильме мы решили просто обойтись без этой фотографии — назвали актрису Никифоровской, да и успокоились.

Но вот когда фильм был уже готов, я листал книгу, которую считал далекой от темы картины. Это был библиографический указатель «История дореволюционной России в дневниках и воспоминаниях» — первая часть четвертого тома. Серьезное научное издание под грифом авторитетных научных учреждений, среди которых ленинградская библиотека Академии наук. На титульном листе книги было указано: «Библиографический редактор: Н. А. Никифоровская».

Инициалы, конечно, не совпадали. Человек, записывавший Ленина семьдесят лет назад, не мог редактировать современное издание по причинам чисто возрастным. Но совпадали фамилия и место — Петроград — Ленинград. Можно было предположить, что современная Никифоровская — близкая родственница той, фотографию которой мы даже не пробовали искать ввиду полной безнадежности такого занятия.

Несколько звонков в Ленинград, и в трубке слышен молодой, очень заинтересованный голос библиографа Надежды Алексеевны Никифоровской. Оказывается, та, которую мы ищем, была родной тетей нашей собеседницы. Фотография? Есть, конечно, есть в семейном альбоме. Мы благодарим Надежду Алексеевну и, тяжело вздыхая, в который уже раз вторгаемся в ткань готового фильма. Грех не показать полученную фотографию: прекрасное молодое лицо, тяжелая старинная прическа, платье с высоко поднятыми плечами...

Ход этого маленького разыскания, разумеется, остался за кадром. Но оно нам дорого не только потому, что обогатило изобразительный ряд фильма, но и потому, что еще раз убедило нас в верности подхода к материалу. Безвестная Никифоровская из людей, окружавших Ленина, принадлежала, оказывается, к интеллигентной петербургской семье, существующей и поныне. Надежда Алексеевна — большой любитель и знаток творчества Шекспира, и сам Иннокентий Смоктуновский прислушивается к ее мнениям.

Работа над фильмом все время заставляла нас идти в глубь культурно-исторических пластов, искать вчерашнее в сегодняшнем. Все мы — сценарист, режиссер, актеры, художники — становились историками, культурологами, пробовали укреплять шаткие подчас мостики, ведущие в прошлое.

Помню, как я удивился, когда поиски вокруг эсеровского покушения на Ленина в 1918 году неожиданно привели к хорошо знакомому месту, где подобные сюжеты и в голову не приходили,— к Белому залу Центрального Дома кинематографистов.

Все знают, что эсерка Каплан 30 августа стреляла в Ленина на заводе Михельсона. Но сегодня уже мало кто помнит состав террористической организации, куда стрелявшая входила. Среди тех, кто готовил покушение, был и некий Константин Усов, рабочий, обманутый эсерами. За неделю до трагических событий на заводе Михельсона Владимир Ильич выступал в Народном доме на Васильевской улице, и Усов получил задание выстрелить в него именно там.

Но Пресненский Народный дом на Васильевской — это ведь и есть здание, где сейчас Белый зал Дома кинематографистов, где висит мемориальная доска, напоминающая о выступлении Ленина. Только представить себе: здесь, в столь хорошо знакомом месте!

Ленин выступал перед пресненскими рабочими, а в нескольких шагах от него стоял Усов, сжимая в кармане

рукоятку револьвера. Ленин говорил, а Усов все медлил, медлил. Так и не выстрелил. Почему?

Позже, летом 1922 года, в Москве шел процесс над правыми эсерами-террористами — как раз над той организацией, куда входил Усов. Выступая на суде, Усов показал, что рабочие Пресни с таким вниманием слушали Владимира Ильича, так горячо приветствовали каждое его слово, что привели сбитого с толку террориста в полное замешательство.

— Я понял,— сказал Усов,— что Ленин для рабочих — бог. Я не смог отнять бога у рабочих. Я не выстрелил...

Мне уже виделось, как мы снимаем актера, читающего от Усова, в Белом зале Дома кинематографистов. Его реплики, казалось, прекрасно прозвучат там, где мы привыкли смотреть фильмы или высиживать длинные заседания. Но жизнь внесла в этот замысел свою коррективу. Прекрасную, надо сказать, коррективу.

В Красногорской фильмотеке удалось обнаружить несколько драгоценных метров старой пленки, имевших прямое отношение к нашему сюжету. В 1922 году Дзига Вертов начал выпускать на экраны свои знаменитые «Кино-Правды». Одна из первых съемок «Кино-Правды» называлась «Процесс эсеров». В кинорепортаже с процесса Вертов использовал кадры, в которых запечатлен Усов, дающий показания в Колонном зале Дома союзов. Надо ли говорить, с какой радостью мы включили этот материал в нашу картину?

Но давать в фильме два зала — Дома кинематографистов и Колонный — значило непомерно растягивать усовскую историю. Подлинная вертовская хроника, разумеется, перевесила, и Белый зал мы в конце концов не показали. Все это живо напомнило пресловутую борьбу «хорошего» с «лучшим» из эпохи бесконфликтного искусства. Но конфликта здесь действительно не было: пример приведен только для того, чтобы показать, каким богатством различных возможностей мы располагали...

Наш сериал — завершился.

Остаются позади долгие бдения в архивах, библиотеках, музейных запасниках. Но не проходит и, надо надеяться, останется драгоценное ощущение приобщенности к ушедшим временам. Это одно из самых лучших чувств, какие я знаю. Может быть, даже самое лучшее.

Применительно к историческим картинам в среде кинематографистов иногда бытует выражение: «костюмный фильм». Это обычно означает, что из всех возможных вариантов верности истории авторы предпочли только верность одежды: какие-нибудь старинные доспехи и фраки, кринолины или туники. Наши ленты с самого начала были задуманы и выполнены иначе. Мы старались достоверно воспроизвести все — кроме костюмов. Поэтому наши персонажи, одетые в самые заурядные пиджаки и скромные платья, должны были говорить языком революционной поры, должны были проникнуться всеми мыслями и чувствами того героического времени. Каждый из них, представительствуя от исторической личности, не переставал быть нашим современником, человеком нынешнего дня.

Поэтому монологи и реплики Ленина, близких его соратников обрели новые грани актуальности. Современно звучали в устах современных людей. Грань между прошлым и настоящим как бы стиралась. Таков был замысел.

Удалось ли его воплотить?

Не знаю. Не нам судить...

Нея Зоркая

«...Страшное, правдивое и мстительное искусство»

Осип Мандельштам о кинематографе

Безвозвратно ушло в прошлое «великое десятилетие Глупышкина», «давно отшумел блестящий Петербургский 1913 год» — это строчки из послереволюционных очерков советского писателя, члена «МОДП и К», как сказано в справочнике, Осипа Мандельштама.

...Понедельник. Вечер. Ленинград. В Доме Красной Армии и Флота на проспекте Володарского, 20 (это бывший Дом офицерского собрания на Литейном проспекте; сегодня — Ленинградский Дом офицеров) показывают фильмы. Здесь Мандельштам часто бывает вместе со своим другом поэтом Бенедиктом Лившицем и его молоденькой женой.

Из писем к Н. Я. Мандельштам в Ялту (февраль-март 1926 года):

«...Я был у Бенов[1]. Они повели меня в кино. Они ходят по понедельникам, как в баню...»

«Завтра поведу Бена знакомить в Прибой, а вечером мы пойдем в кино. И ты пойди...»

«Решил три дня отдохнуть... Хоть в кино сходить с Бенами или просто гулять по улицам...»

Изменился цвет времени. И кинематограф. И сам поэт. Уже нет ни графини-гитаны-шпионки, ни того светлого юноши в крахмальном воротничке и с черным бантом, черты лица обострились, еще прямее спина, голова резко запрокинута.

Говорили, что в обличье
У поэта нечто птичье
И египетское есть;
Было нищее величье
И задерганная честь,—

как вспоминает другой советский поэт, его младший современник Арсений Тарковский.

Мандельштам пишет стихи и прозу, переводит, рецензирует, выполняет заказы издательств, газет и журналов в поставленные ими плановые сроки, сражается с редакторами и всяческими писательскими организациями, словом, по горло погружен в «поденщину» — понятие весьма емкое и многозначное для литературно-художественного быта 1920—1930-х годов (вспомним название книги В. Шкловского).

Тема кинематографа проходит пунктиром сквозь стихотворения послереволюционных лет. Кинотеатр — на пути уличных скитаний поэта, фрагмент городского пейзажа, где:

Из густо отработавших кино,
Убитые, как после хлороформа,
Выходят толпы...

(«Полночь в Москве»)

Поэт ощущает себя (и благодаря кинематографу — особенно!) единицей из толп, таким же, как все, «человеком эпохи Москвошвея»: «Попробуйте меня от века оторвать!»

Мандельштам и в зрелые годы — истинный знаток кино, «эксперт» и, как тогда говорили, «киноспец», при этом он ухитрялся сберечь непосредственность зрителя рядового.

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1987, № 3.

[1] Б. К. и Е. К. Лившицы. Е. К. Лившиц рассказывала, что вместе с Мандельштамом они смотрели, среди прочих, советскую картину «Кирпичики» и один немецкий фильм с участием Конрада Фейдта.

Татарские ковбои

В ЭТОЙ статье дается чрезвычайно резкая отрицательная оценка одной из наших „экспедиционных" картин. Не будучи, в общем, высокого мнения об этой постановке, редакция, однако, в силу своего нескрываемого пристрастия к советскому кино-производству, была бы очень рада, если бы знатоки Крыма могли смягчить жестокость вынесенного тов. Мандельштамом приговора.

Поэтому мы пока не считаем этой оценки решающей и окончательной. В ближайших номерах „Советского Экрана" мы продолжим обсуждение этой фильмы.

ПРОСМОТР этой фильмы в АРК'е можно уподобить разве необычайному зрелищу Илиады, говорящей сама о себе. Благодаря любезности творцов этого произведения, мы ознакомились с эпическими стихиями, обусловившими наслоения и напластования этой чудовищной фильмы.

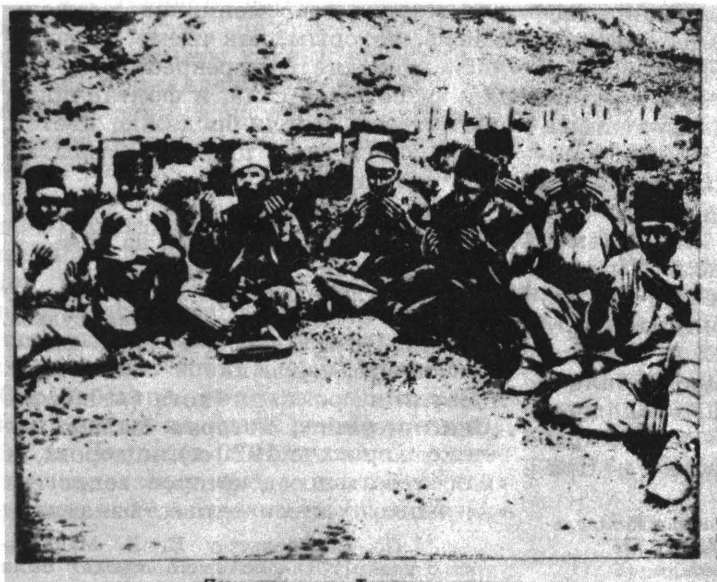
Чебуречно-минаретный Крым сам по себе является заманчивой областью для кино-налетов и, несмотря на то, что смелые исследова-

Авторы заявляют, что хотели дать бытовую фильму. Крым они упорно называют востоком, и нужно отдать им справедливость, они сделали все возможное, чтобы вытравить из реальной картины Крыма все, оскверняющее эту сомнительную экзотическую девственность. Попробуйте выйти на любое крымское шоссе, чтобы не встретить экипажа, автомобиля, каких-нибудь „европейцев", дачников, вообще отнюдь не татар.

Где и когда видано.

Графини-гитаны-шпионки уж нет. Экран сильно изменился. Кинематографу теперь принадлежит иная роль в общественном сознании и в духовном мире современника. На примере такого крупного художника, как Мандельштам, просматривается общая эволюция отношения интеллигенции к кино, более серьезного и требовательного — все более и более как к искусству. Так и у Мандельштама. Но сохранившаяся юношеская свежесть восприятия экранного действа придает особую прелесть его кинематографическим стихам поздних лет, этим стихам посетителя городских вечерних сеансов.

Материалы и публикации последних лет позволяют дополнить наше представление о кинематографических вкусах и суждениях поэта. Такие ценные сведения содержатся в книге воспоминаний Э. Г. Герштейн, близкого друга семьи Мандельштамов. Мы узнаем, например, о том, что Осип Эмильевич смотрел «Симфонию большого города» В. Руттмана, «Потомка Чингис-хана». «Но знаменитый фильм Пудовкина,— рассказывает Э. Г. Герштейн,— вовсе не понравился Осипу Эмильевичу. Я восхищалась лиризмом монгольских пейзажей, а Мандельштам пожимал плечами: «Гравюра...» Он объяснял недовольно: кинематографу нужно движенье, а не статика. Зачем брать предметы



«Песнь на камне». Татарские похороны

Действительно опытная режиссерская рука чувствуется лишь в эпизоде похорон, порученном (по выражению авторов, отданном на откуп) — прекрасному постановщику, настоящему муллэ Мулло и его ритуальные помощники оказались профессионалами, и татарские похороны вышли у них не за страх, а за совесть.

Режиссеру, конечно, не удалось избегнуть кино-вампуки. Массовые сцены поражают своей безалаберностью и опереточной фальшью. Игра отдельных „актеров" безвкусна и трафаретна.

О технике этой фильмы не хочется говорить, настолько приковывает внимание ее исключительно забавная композиционная нелепость. Зритель никогда не забудет граничащего с нервным шоком недоумения, которое он испытал, когда „татары" ни с того ни с сего замахали руками и с яростью набросились на пресловутого исправника, появившегося на народном празднике.

Незабываемый исправник с баками Александра II и пистолет из татарской пещеры, к сожалению, не одинаки.

Растет поколение, которое по таким фильмам будет составлять свое представление о вчерашнем дне. Стыдно перед детьми. И перед татарами.

Осип Мандельштам

из другой области искусства? Какая-то увеличенная гравюра...»[2]

Если не соглашаться со столь суровой оценкой картины, которую принято считать скорее образцом кинематографичности (документальные съемки в дацане, образы-метафоры, цайтлупа, монтажные секвенции финала — «буря над Азией»), Мандельштаму не откажешь в оригинальности суждения и неравнодушии по поводу экранных впечатлений. Э. Г. Герштейн приводит письменное свидетельство от ноября 1935-го другого спутника по кинопоходам в воронежский период, С. Б. Рудакова: «С Мандельштамами были в кино. На «Вражьи тропы». Местами очень и очень правдиво, то есть портретно, натурально. В целом ложно и мерзко. А впечатлительный О. по окончании, как свет зажегся и все встали, на весь зал изумился: «Надюша[3], как же это может быть такой конец? Это плохая фильма?.. Как же?» Публика на отчаянные его интонации стала хихикать. А он и взволнован и взъерошен, как воробей»[4].

Недоумение и огорчение поэта сегодня особенно понятны: «Вражьи тропы», снятая в 1935 году картина О. Преображенской и И. Правова, явились одним из типичных произведений, иллюстрировавших известный сталинский тезис об усилении классовой борьбы в стране вместе с продвижением социализма. Действие развертывалось в Казахстане, местные кулаки вредят колхозу, плетут заговоры, убивают активистов. Входил в моду конфликт идеально-положительного героя, колхозника (здесь это был обаятельный Б. Тенин) с затаившимся матерым врагом-оборотнем. Им-то и оказывался скрытый беляк, маскирующийся под демобилизованного красноармейца. Его играл А. Абрикосов, и его-то, убийцу, разоблачали в финале, так взволновавшем Мандельштама. Учитывая, что режиссеры-«бытовики» Преображенская и Правов умели создать на экране натуралистически похожую внешнюю картину деревни, особенно опасным, по-видимому, показался Мандельштаму этот ранний «киносюжет о вредителе», который вскоре превратится в экранный стереотип, в стойкое клише и принесет немало зла и кинематографу, и общественному сознанию. Естественно, что поэта не могла убедить и увлечь эта экранизация романа И. Шухова (он и сценарист «Вражьих троп») с характерным для эпохи названием «Ненависть».

У Мандельштама в кино были иные вкусы и пристрастия.

Чаплин — самая сильная и стойкая привязанность поэта. У этой любви разные грани и воплощения.

Образ добра, защиты, далекого света — до самого края жизни, до воронежских стихов 1937 года:

...А теперь в Париже, в Шартре,
в Арле
Государит добрый Чаплин Чарли,—

В океанском котелке
с растерянной точностью
На шарнирах он куражится
с цветочницей...

(«Я молю, как жалости и милости...»)

«Огни большого города»[5] — здесь и художественная, и жизненная веха для многих современников Мандельштама, которым, как и ему, впечатались в сердце и перекресток, и железная решетка сада, и фонтанчик, и протянутый Чарли-бродяжке цветок, и слепой взгляд широко открытых глаз девушки.

В стихотворении:

Чарли Чаплин вышел из кино,
Две подметки, заячья губа,
Две гляделки, полные чернил,
Две подметки — жалкая судьба.
Как-то мы живем неладно все —
чужие, чужие... —

и Чарли на роликах (хотя бы в ленте «Скетинг-ринг», которая была в советском прокате 1920-х), и дорога, и «шоссе большое», которое ведет его «к чужим, чужим» — то есть знамени-

[2] Герштейн Э. Г. Новое о Мандельштаме. Paris, 1986, с. 33.
[3] Н. Я. Мандельштам.
[4] Там же, с. 261.
[5] По свидетельству Н. Я. Мандельштам, «Огни большого города» были любимой картиной Осипа Эмильевича.

тый финал картины «Новые времена».

Кроме прямых цитаций — отзвуки чаплинской темы и отражения образа Чарли находим и в других стихах, в том числе, казалось бы, и в далеких от него:

Словно гуляка с волшебною
тростью,
Батюшков нежный со мною живет...

Иной раз портрет Чарли накладывается на автопортрет самого поэта, Мандельштама, и стихи о Чарли звучат обращением к самому себе:

Чарли, Чарли —
надо рисковать,
Ты совсем не вовремя раскис...

Не случайны, по-видимому, и следующие строки в цитированном выше стихотворении Арсения Тарковского «Поэт», посвященном Мандельштаму (с эпиграфом «Жил на свете рыцарь бедный...»)

Так елозит по экрану
С реверансами, как спьяну,
Старый клоун в котелке
И, как трезвый, прячет руку
Под жилеткой из пике...

Дело здесь, наверное, не только во внешнем сходстве, не в странности, эксцентричности поведения, облика, хотя и это свидетельство некоего внутреннего родства. Дело в том, что и внешние приметы типа, к которому в жизни принадлежал, несомненно, Мандельштам, а на экране — Чарлз Спенсер Чаплин, тоже были существенны для современников. Наблюдение Ю. Лотмана и Ю. Цивьяна: экранная «прыгающая походка» наивно-нелепого и трогательного человека, Дон Кихота и ребенка одновременно»[6], подсказала Ю. Тынянову как «психологические силуэты людей декабристской эпохи», так и выбор Кюхельбекера, смешного и нескладного Кюхли, на «роль декабристского Чарли Чаплина». Столь смелое сопоставление зовет продолжить его, соединить его с мандельштамовской стихотворной «чаплинианой» и приблизиться к выводу об особом значении Чаплина и образа Чарли для русского искусства 1920—1930-х годов.

О его влиянии, гораздо более широком, нежели собственно кинематографическое, а именно о духовном воздействии, а также об ощущении некоей нехватки, заполнившейся, в частности, «чаплинским началом».

Провозгласив своим положительным героем революционера-победителя, бодрого, активного, оптимистичного, белозубого славного парня (его обаятельный экранный портрет дал Николай Баталов), эпоха, натурально, отодвинула на обочину искусства традиционный тип «рыцаря бедного», князя Мышкина, в котором, как известно, Достоевский хотел запечатлеть «идеально-положительного человека». Добро в облике смиренном, незащищенном, внешне уязвимом, зачастую комичном, но нравственно стойком и бескомпромиссном в минуты испытаний являлось редко. Иешуа и Мастер еще только в рукописи у Михаила Булгакова, в квартирке на московской улице Фурманова[7], где в том же доме по соседству жил и Мандельштам. Новые воплощения типа, о котором идет речь, изредка все же появлялись на свет, свидетельствуя о неиссякшей потребности. На театральной сцене этот персонаж оборачивался каким-нибудь простаком-идеалистом из «Чудака» Афиногенова или «Евграфом, искателем приключений» А. Файко. На экране возникал в чистых лицах интеллигентов из низов, сыгранных актером Федором Никитиным в ранних картинах Ф. Эрмлера. Но все-таки это были фигуры случайные. К тому же «хилому интеллигенту» постоянно грозил кулак или тумак со стороны силы. Часто появлялась карикатура, посланная от своего же брата-интеллигента, в духе таких, каким изобразил Юрий Олеша Кавалерова в «Зависти», или Васисуалия

[6] Тыняновский сборник. Первые тыняновские чтения. Рига, 1985, с. 73.

[7] Ирония эпохи: О. Мандельштам и М. Булгаков жили на улице Дмитрия Фурманова; Б. Пастернак жил на улице Петра Павленко.

Лоханкина, припечатанного Ильфом и Петровым. Стихи, видите ли, сочиняет, жену ревнует, объявляет голодовку, а сам ночью мясо из кастрюли жрет! Да, советская литература тоже потрудилась, чтобы скомпрометировать интеллигента, того, кто «в шляпе», а тем паче «еще в очках»!

Понятно, почему так нужен и дорог был бедняга Чарли Осипу Мандельштаму. И вообще русской интеллигенции 1920—1930-х годов.

Даже его ужимки, зачастую вовсе жалкие, и проказы мелкого воришки, и жульничество смешных обманов здесь, в этой среде, понимались и прощались. Ведь «маленькому человеку» грозили уже не те доморощенные грабители, что на пустынной ночной площади стаскивали шинель с Акакия Акакиевича. На плечи ему кидался «век-волкодав». Отчаянно вступая в неравный поединок, смешной и грустный «рыцарь бедный» становился фигурой по-своему героической. Он умел защитить существо еще более слабое самоотверженно и самозабвенно. Этот мотив, издавна кровный русскому искусству, по-видимому, и сделал советскую экранную «чаплиниану» 1930-х столь значимым явлением, еще по достоинству не оцененным и не осмысленным нами, историками кино.

«Добрый Чаплин Чарли» до последних стихов Мандельштама остается его постоянным спутником и любимцем. Но кинематограф в целом и конкретный фильм для Мандельштама уже давно не только переживание и факт жизни и чувства, а область размышления и анализа. Чаплин здесь — точка отсчета, эталон, а «чаплинизм» — понятие, применяемое Мандельштамом и к другим искусствам. Так, в поставленной Лесем Курбасом пьесе «Шпана» Овчаренко Мандельштам наблюдает, как «театральное движение преображает сырой чаплинизм в торжествующую новую комедию» (очерк «Березіль»)[8]. В украинскую комедию, которая, по мнению Мандельштама, движется вокруг «Мольерова солнца», как и советская комедия в целом, «Мандаты» и «Воздушные пироги» через голову Островского тянутся к Гоголю»[9]. В давнем своем любимце Глупышкине теперь видит он (и очень точно!) «довоенного, дофокстротного Чарли»[10] , «нелепого Заратустру асфальтовых площадей» (с асфальтом, с «астраханской икрой асфальта» у Мандельштама связан образ Города будущего: вспомним, что в 1920-х Москва и Ленинград были замощены брусчаткой и булыжником и только начинали асфальтироваться; пахло дегтем, и у огромных котлов с асфальтом грелись беспризорные).

«Родоначальник плодотворного кино-безумия», «дервиш города» Глупышкин — предшественник Чаплина — не забыт, и сейчас сравнение освежило память о нем.

Кинематографический пунктир ясно прочитывается в очерках, статьях, фельетонах и заметках Мандельштама о литературе и искусстве. Эта существенная часть публицистического наследия, а точнее — прозы Мандельштама не только не изучена, но фактически и не собрана окончательно. Драгоценные подвалы и двухколонники в послеоктябрьских газетах и журналах, подписанные «О. Мандельштам», возможно, еще пылятся где-то в хранилищах библиотек, истлевают там. Между тем это уникальные документы не только биографии поэта, но и художественной жизни эпохи, опыт которой бесконечно богат и поучителен хотя бы силой сопротивления культуры трудностям жизни, нищете, социальному беспорядку. Более того: никак не устарели заключенные в мандельштамовской публицистике, в этой «поденщине», в частности, в непосредственно кинокритической деятельности поэта конкретные оценки, прогнозы, общеэстетические позиции и положения.

[8] Мандельштам О. Слово и культура. Статьи. М., 1987, с. 228.

[9] Там же, с. 232.

[10] «Памир», 1986, № 10, с. 169.

Читая киноочерки Мандельштама, убеждаешься в их профессионализме. Это свойство индивидуальное: Мандельштам был способен быстро освоить незнакомую ему художественную сферу, как он освоил киножурналистскую профессию. Но это еще и атмосфера времени, когда академизм был не в почете и когда ученые, филологи-классики, крупнейшие знатоки русской словесности, профессора истории, искусствоведы — цвет русской интеллигенции — не гнушались таких «низких» жанров, как газетный репортаж или театральная рецензия.

Рядом с именем Мандельштама на страницах «Вечерней Красной газеты», где в 1925—1926 годах печатались его очерки на темы литературы и искусства, среди репортеров и рецензентов встречаем Ал. Бенуа, Э. Голлербаха, М. Кузмина, А. Луначарского, А. Пиотровского, Ю. Слезкина, В. Теляковского, Я. Тугендхольда и многие другие не менее солидные и звонкие имена.

Рецензии на кинофильмы писали С. Мокульский, Б. Томашевский. Общеизвестна кинематографическая деятельность представителей ленинградской школы ОПОЯЗа: Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума, В. Шкловского, который стал одним из основоположников и столпов советской профессиональной кинокритики и кинотеории. К сценарной работе обращаются в ранние советские годы Н. Асеев, И. Бабель, Е. Замятин, М. Зощенко, С. Есенин, В. Каверин, не говоря уж об издавна преданном кино и с кино сотрудничающем В. Маяковском. Мандельштам в своих кинопривязанностях был не одинок, а у него союз кино с литературой, со словом, повторим, является и более крепким, и более давним, чем это порою принято изображать: связи установились и закрепились уже в период немого экрана.

В статьях и письмах Мандельштама встречаются упоминания о сценарии — основе фильма: «быть может прообраз[ом] всякого сценария была погоня, преследование, бегство»[11]. Есть у поэта даже замысел (пусть и не вполне серьезный) собственного сценария.

Об этом эпизоде любопытно будет узнать историкам кино. Так, в письме к Н. Я. Мандельштам от марта 1926 года говорится: «Мы с Беном решили написать сценарий по «делу Джорыгова»[12]. В другом письме — от 20 октября того же года: «Был на съемке Совкино во дворе дома на Каменноостр[овском проспекте]» — свидетельство живого интереса к практике кинематографа.

Нам пока не удалось установить, на какой же именно съемке Ленинградской фабрики присутствовал поэт, но отыскалось дело, привлекшее внимание двух друзей, которые тогда по горло были заняты поденщиной переводов. Дело действительно сенсационное. О таких любила сообщать под рубрикой «Происшествия», «Из зала суда» пресса 1920-х, особенно вечерние газеты. Корреспонденции «Джорогов перед судом» (Мандельштам его именует «Джорыговым», видимо, для комедийного эффекта) появлялись на страницах ленинградской «Вечерней Красной газеты» из номера в номер в феврале 1926 года, будоража весь город душераздирающими подробностями, версиями одна другой страшнее, сногсшибательными зигзагами и поворотами. В самих репортажах Э. Гарда (кстати, литературно эффектных и завлекательных) нагнетался ужас: «Страшное и темное дело... Перед нами — роман, достоевщина, разбавленная дешевенькими Ринальдо-Ринальдини, построен-

[11] Мандельштам Осип. Соч., IV., Paris, 1981, p. 104. Косвенное свидетельство: из письма Тынянова к Шкловскому от мая 1927 года: «Недавно я читал Вазира (или Шах-заде) Осипу Мандельштаму. Он говорит, что это сценарий — как комплимент». Цит. по: Цивьян Ю. Не кинограмота, а киновкультура.— «Искусство кино». 1986, № 7, с. 97.

[12] Из письма к Н. Я. Мандельштам.— Мандельштам О. Соч. в 3-х т., т. 3. N. Y. 1969, с. 230.

ная на бульварщине «из великосветской жизни»[13].

Неудивительно, что Мандельштаму вспомнились лубочные романы давних лет, перенесенные, однако, в реальную советскую действительность северной столицы. Джорогов, архитектор, строитель ленинградского крематория, убил свою сожительницу: труп молодой женщины найден был в уличной корзине... Эта экспозиция позволяет развернуть расследование, включая в действие такие аттракционы, как, например, потайная дверь, сквозь которую к сластолюбцу проникают все новые женщины. Гипнотизирование жертв, явление свидетелей, в том числе великого князя Юрьевского, внука Александра II (оказавшегося фальшивым, подставным), телеграммы из отдаленных городов с неопровержимыми уликами, экспертиза П. А. Щеголева и т. д. и т. п., в результате — оправдание и освобождение Джорогова за недостаточностью улик...

На этом материале, несомненно, можно было бы написать сценарий не одного фильма, а целого сериала, но следов осуществления мандельштамовского замысла ни в прессе, ни в архиве не сохранилось. В письме (март 1926 года), где говорится: «Мы с Беном решили написать сценарий по «делу Джорыгова». Прочти в «Вечерке» — упоминается также, что об этом «Ек. Конст. просит». Екатерина Константиновна Лившиц конкретной истории с «делом» не помнила, однако подтвердила, что и они, Лившицы, и Мандельштам были сильно озабочены проблемой, как достать средства к существованию, отчего и рождались планы и замыслы один другого фантастичнее: собирались, например, вчетвером (Мандельштам, Лившиц, жены) перевести все собрание сочинений Вальтера Скотта.

В феврале того же 1926 года Мандельштам пишет жене о том, что Шкловский предлагает ему съездить в Москву, так как «киноиздательство будто бы догадалось, что меня надо подкормить»[14]. Скорее всего, замысел «Джорыгова» и родился в связи с предложением Шкловского, друга Осипа Эмильевича.

Замысел этого сценария-детектива не реализовался, но зато на страницах журнала «Советский экран» (1927, № 25) был опубликован за подписью О. Мандельштама небольшой рассказ «Я пишу сценарий».

Сначала приведем его полностью: «Шкловский посоветовал мне написать сценарий и скрылся, мелькнув огуречной головой. Больше я его не видел, но получилось вот что: я проклял Шкловского до седьмого колена.

Я решил написать из быта пожарных. Мне сразу померещился великолепный кадр во вкусе Эйзенштейна: распахнутый гараж и машины, как гигантские ящеры, набегающие на зрителя.

Или, например, тревога, качающийся колокол, дежурный у телефона, пожарные вскакивают с коек...

А можно начать с мирной жизни: пожарные сидят на койках и читают газеты, или можно еще углубить бытовой уклон: скажем, пожарные созывают какое-нибудь совещание для выбора делегатов или борьбы с чем-нибудь. Тут же играют в шахматы... И вдруг приходит чья-то жена, жена какого-нибудь пожарного и начинается... коллизия.

Да, коллизия, легко сказать — коллизия! Почему она приходит, чего ей нужно?

Нет, лучше подойти со стороны. Где-то в Замоскворечье сидит за чаем семья бухгалтера и совершенно не подозревает, что вся обстановка с ореховым буфетом через полчаса сгорит, а в это время пылает на кухне примус, а возле него ребеночек.

Вся суть в композиции кадров и в монтаже. Вещи должны играть. Примус может быть монументален.

Например, примус подается большим планом. Ребенка к черту. Все начинается с погнувшейся примусной иголки (тонкая деталь). Иглу тоже первым планом. Испуганные глаза женщины.

Впрочем, лучше начать с китайца, продающего примусные иголки у памятника Первопечатнику. Это будет обрамление. Фильм без героя — это хорошо, но все-таки должен быть какой-нибудь главный

[13] «Вечерняя Красная газета». Л., 1926, № 44 и сл., 10—22 февраля.

[14] «Памир», 1986, № 10, с. 163.

пожарный. Пусть он еще не оторвался от деревни. С одной стороны, он любит сельский инвентарь, с другой — привязан к пожарным машинам. Вот и конфликт: например, пожарный тайно от всех, ночью прокрадывается в гараж и что-нибудь изобретает.

Вот уже ничего: как будто что-то маячит. Коллизию нужно, коллизию! За коллизию денежки платят. Коллизия — это не фунт дыма.

Пусть коллизия будет такая:

Когда-то, еще до войны, главный пожарный служил на заводе у частного капиталиста. Капиталист в семнадцатом году, спасаясь за границу, замуровал в сейфе различные драгоценности...

Но надо столкнуть пожарного с бухгалтером. Чего они не поделили? Здесь узел всей фильмы. Ответив на этот вопрос, мы сразу сдвинемся с мертвой точки.

Одного пожарного мало; оттого что ничего не выходит, что он разветвился. Нужно его противопоставить... Но что мы знаем о нем самом? Ничего, кроме того, что он еще не оторвался от деревни, да это и не вяжется с тем, что он служил у частного капиталиста.

Хорошо: пусть один служил у частного капиталиста, а другой еще не оторвался от деревни. Но эти-то двое чего не поделили?

Пусть вещи играют отдельно, а пожарные совершенно отдельно. В вещах — пафос событий, а в людях — социальный заряд. Машины, т. е. насосы и лестницы, воспитывают пожарного. Женщины тут ни при чем: им нет места в этой коллизии.

Кино — не литература. Надо мыслить кадрами.

Пусть главный пожарный дежурит в фойе театра, а в это время его товарищ угощает чужую жену пирожными.

Нет, это чепуха.

Тема перегорела в процессе работы. Ничего больше не маячит. Нужно поймать Шкловского».

Славные публикаторы кинематографических текстов Мандельштама в журнале «Памир» доверчиво пишут: «Однако единственный сценарий Мандельштама так и остался неоконченным.

Позднее поэт рассказал о своих мытарствах на поприще киносценариста в небольшом шуточном наброске «Я пишу сценарий», где, в частности, дружески пародируется стиль самого Шкловского. «Кино — не литература. Надо мыслить кадрами»[15].

Набросок действительно шуточный, но это отнюдь не рассказ о «мытарствах». Нет. Мандельштам вряд ли избрал бы для своей литературной работы (а любую работу он превращал в творческую, халтуры — не признавал) столь унылые и убогие перипетии типичной «культурфильмы» 20-х годов под названием «Не допускайте игр детей со спичками» или «Берегите дом от огня». Как убого было бы это рядом с цветистым «Джорыговым»! «Я пишу сценарий» — нечто совсем иное. Это — «Кинематограф. Три скамейки...» эпохи культурфильма.

Здесь с безошибочным попаданием отмечены избитые приемы, трафареты и претензии: а) тематики; б) сюжетики; в) эстетики пропагандистско-просветительского экрана; г) так называемого «монтажного кинематографа». И пародия на стиль Шкловского, а также и на общераспространенный кинорецензентский стиль 20-х годов здесь тоже есть. И опять, как в давнюю пору, кинокалейдоскоп коллизий и сюжетных фрагментов. Здесь и урбанизация, и национализация, и индустриализация.

Это, согласно любопытной классификации советского фельетона, данной Ильей Груздевым в статье «Техника газетного фельетона»,— вид «пародии-мистификации, — вымышленные документы, заметки из дневника, письма и пр.»[16]. Прием был весьма распространен и в журнальной кинопрессе (ср. рассказ А. Грина «Как я умирал на экране», опубликованный в том же журнале)[17].

Разумеется, не о своих «мытарствах» с пожарной тематикой рассказывает читателям Мандельштам. Чего стоит хотя бы пассаж об углублении «бытового уклона»: «скажем, пожарные созывают какое-нибудь совеща-

[15] Там же, с. 164.

[16] «Фельетон». Сборник статей под редакцией Ю. Тынянова, Б. Казанского. Л., 1927, с. 15.

[17] «Советский экран», 1926, № 19.

ние для выбора делегатов или борьбы с чем-нибудь» — и это Мандельштам о своем «творческом процессе»? Полноте!

Текст свидетельствует о прекрасном авторском знании кинематографа. Кроме реестра тематических, драматургических и кинематографических штампов, здесь есть и прямые цитации-отсылки. «Великолепный кадр во вкусе Эйзенштейна», который видится поэту в форме машин — гигантских ящеров, набегающих на зрителя, позволяет не только вспомнить «Стачку», но предположить, что к моменту написания фельетона Мандельштам видел уже и «Октябрь». Фигура торговца-китайца у памятника Первопечатнику, с которой может начаться предполагаемый фильм, возможно, навеяна «Журналисткой» Льва Кулешова, где дан был проезд по центру Москвы и возникала, в частности, фигура китайца торговца с игрушками «уйди-уйди». Коллизия с «главным пожарным», который якобы служил до Октября на заводе у «частного капиталиста», частая в фильмах тех лет (сопоставлялись две эпохи: «раньше» и «теперь»), скорее всего взята из фильма «Кирпичики» Л. Оболенского и М. Доллера, где строчка из текста популярной песни «Кирпичики» «На заводе том Сеньку встретила...» была развернута в сюжет любви героини, Маруси, к «Сеньке», превратившемуся, когда скинули «частных капиталистов», в директора завода. Мотив спрятанных буржуями-эмигрантами ценностей и сейфов, начиная с «Его призыва» Я. Протазанова, много раз воспроизводился на советском экране. И так далее.

И, наконец, «обрамление» фельетона — остроумно замаскированный упрек Виктору Шкловскому, который появился и исчез с равной стремительностью, по-видимому, забыв о своем обещании посодействовать «подкорму» Мандельштама в киноиздательстве,— одновременно полно и симпатии, и убежденности, что Шкловский в кино и есть «главный пожарный».

Компетентность Мандельштама в кинематографических делах неудивительна. Он, «сотрудник» журнала «Советский экран» (подразумевается, конечно, — постоянный автор), как сказано в рекламе на обложке «Советского экрана» в № 35 за 1926 год, систематически, бывая в Москве, посещал просмотры фильмов в АРК, о чем он сам сообщал в начале своей кинорецензии на фильм «Песнь на камне», названной «Татарские ковбои», опубликованной в «Советском экране» и наделавшей немало шума.

Процитируем полностью:

«Просмотр этой фильмы в АРКе можно уподобить разве необычному зрелищу Илиады, говорящей сама о себе. Благодаря любезности творцов этого произведения мы ознакомились с эпическими стихиями, обусловившими наслоения и напластования этой чудовищной фильмы.

Чебуречно-минаретный Крым сам по себе является заманчивой областью для кино-налетов, и, несмотря на то, что смелые исследователи говорили о своей «экспедиции» с дрожью в голосе, с суровыми интонациями, словно об исследовании Тибетских недр,— она не нуждается ни в объяснениях, ни в оправданиях.

Воистину нужно быть каменным человеком, чтобы не испытать живейшего восторга перед очаровательно-нелепым воображением авторов «Песни на камне».

Так говорить о Крыме, о татарах, о моменте, отстоящем от нас на какие-нибудь 10—15 лет, может только иностранец. У нас создается впечатление, что сценарий составлен интеллигентным парагвайцем или аргентинцем, что элементарнейшее представление о царском Крыме, его социальных отношениях и т. д. искажено с причудливой экзотической дерзостью.

Татары охотятся на исправника и на индейцев с остервенением настоящих индейцев. На мирном крымском шоссе на шею исправника накидывают лассо, тащат его куда-то вверх на скалу. Вооруженных всадников обезоруживают, как маленьких детей. Все это безнаказанно производится самым мирным и кротким из всех окраинных народов царской России, крымскими татарами, теми самыми, социальная пассивность которых была широко использована царской властью.

В прозаичнейшей курортной крымской Элладе автор отыскал какую-то пещеру

и поселил в ней каких-то одичавших отшельников-ветеранов никогда не существовавшей татарской революции.

«С этим пистолетом я боролся еще с ханскими опричниками».

Эта изумительная надпись вводит нас в самую гущу экзотической фильмы. Она реет над ней как великолепный лозунг. Из пистолетов по ханским (?) опричникам. Лассо на исправников. Бизонов в крымские прерии.

Авторы заявляют, что хотели дать бытовую фильму. Крым они упорно называют востоком, и нужно отдать им справедливость, они сделали все возможное, чтобы вытравить из реальной картины Крыма все, оскверняющее эту сомнительную экзотическую девственность. Попробуйте выйти на любое крымское шоссе, чтобы не встретить экипажа, автомобиля, каких-нибудь «европейцев», дачников, вообще, отнюдь не татар.

Где и когда видано, чтобы татары жили в Крыму с патриархальной замкнутостью, словно горцы в саклях при Шамиле? Осторожные творцы странной фильмы ограничили поле своих наблюдений, очевидно, одним Бахчисараем и, делая вылазки на побережье (понадобились волны), тщательно следили за тем, чтобы ничто постороннее не вторглось в чебуречно-овечий стиль.

Стерилизованные таким образом татары только и делают, что пляшут, борются на праздниках, продают друг другу чебуреки.

По заявлению режиссера, экспедиция в Крыму гнушалась воспроизведением и подделкой быта и пользовалась исключительно услугами местного населения, заставляя его изображать интересные номера. Этот способ работы дал убогие и фальшивые плоды. Население, действительно, постаралось для высоких путешественников. Так подходя к сырому материалу, можно лишь выявить потенциально дремлющие в нем свойства плохих актеров.

Действительно опытная режиссерская рука чувствуется лишь в эпизоде похорон, порученном (по выражению авторов, отданном на откуп) — прекрасному постановщику, настоящему мулле. Мулла и его ритуальные помощники оказались профессионалами, и татарские похороны вышли у них не за страх, а за совесть.

Режиссеру, конечно, не удалось избегнуть кино-вампуки. Массовые сцены поражают своей безалаберностью и опереточной фальшью. Игра отдельных «актеров» безвкусна и трафаретна.

О технике этой фильмы не хочется говорить, настолько приковывает внимание ее исключительно забавная композиционная нелепость. Зритель никогда не забудет граничащего с нервным шоком недоумения, которое он испытал, когда «татары» ни с того ни с сего замахали руками и с яростью набросились на пресловутого исправника, появившегося на народном празднике.

Незабываемый исправник с баками Александра II и пистолет из татарской пещеры, к сожалению, не одиноки.

Растет поколение, которое по таким фильмам будет создавать свое представление о вчерашнем дне. Стыдно перед детьми. И перед татарами»[18].

Против чего восстает автор рецензии? Прежде всего против той исторической липы, которая позже будет осуждена как вульгарный социологизм, а именно — приписывание активной революционности всем и вся. Достаточно рано (1926 год!) Мандельштам предупреждал о зле, грозившем принять едва ли не гротескные очертания. «Мировой пожар», если судить по многим фильмам 20—30-х, уже охватывал земной шар от чикагских доков до китайских деревень, а в исторической ретроспективе виделся и в «революционной» вольнице пушкинского «Дубровского», и в крепостном театре в «Тупейном художнике», какими они представали в «актуально» трактованных экранизациях. Гневом (уже отнюдь не добродушной насмешкой) полна рецензия «Татарские ковбои»: «стыдно перед татарами»!

Еще — липа этнографическая: «минаретно-чебуречный Крым», снятый чуть ли не латиноамериканцем. Мандельштаму, хорошо знавшему и любившему Крым — эту свою «Элладу», свою «Киммерию», Тавриду,

Где обрывается Россия
Над морем черным и глухим,—

конечно, претил в картине экзотический татарский «восток», к тому же нелепо подражающий Дальнему Западу.

Самое же главное, что все эти наслоения и напластования на реальный

[18] «Советский экран», 1926, № 14, с. 4.

Крым Мандельштам нашел в фильме, претендующем на безупречную подлинность, в «фильме-экспедиции». Такие тоже были в моде: с центральных кинофабрик устремлялись съемочные группы к марийцам, к лопарям, к крымским татарам. Авторы — сценарист Хрисанф Херсонский и режиссер Лео Мур (Мурашко) — и вправду широковещательно рекламировали свое произведение (в том же «Советском экране» незадолго до публикации рецензии Мандельштама) как фильм едва ли не хроникальный и «типажный». Играли непрофессионалы, а в главной роли некоего певца-бунтаря, который становится разбойником-революционером, снялся известный в то время татарский танцор Хайри Эмир-заде.

Но беспощадный рецензент признал талант документалиста только лишь за одним муллой! Этот парадокс, а точнее, вероятно, чистая правда, вполне подтверждается и другими рецензиями и той аннотацией, которая дана «Песни на камне» в каталоге «Советские художественные фильмы» (картина не сохранилась): вымышленная и эклектичная история, смесь из татарских легенд, перенесенная в годы царствования Николая I (Крымская кампания) и положенная на якобы экспедиционно-этнографическую подлинность![19] Но дело было, разумеется, не в одной слабой ленте или просто неудаче: Мандельштама, как всегда, интересовали общие проблемы времени и искусства. Здесь речь шла о том, что ни «типажность», ни «натурность» сами по себе не могут гарантировать правды на экране.

В жанре фельетона написана и вторая кинорецензия Мандельштама — «Долой «Куклу с миллионами»[20].

Комедия Сергея Комарова по сценарию Олега Леонидова и Федора Оцепа — типичная продукция кинофабрики «Межрабпомфильм», выпускавшей в конце 1920-х вполне коммерческие картины, ориентированные на успех у публики. Тонкий вкус и мастерство Мандельштама-рецензента посредством косвенной речи дали слово воображаемому зрителю киноленты — он же вдохновитель «Куклы с миллионами» — «одному из сорока тысяч героев Зощенки»:

«Скучно жить в трудовой республике, граждане и господа. Пресная жизнь...»

Воссозданная в зощенковско-эрдмановских красках картина советского быта (действительность) овеяна тоской мещанина по красивой заграничной жизни (киномечта): «...Не дают нам виз на выезд, так нельзя ли как-нибудь приспособить на парижский манер Петровку?.. Сейчас будет произведена над Москвой совершенно безобидная маленькая операция — очень пикантная и вполне лояльная. Москва будет показана из номера отеля «Савой»...»

Хлестко и зло излагает рецензент сюжет картины — одну из первых советских историй про «наследниц по прямой». Умирающая в Париже миллионерша завещает три миллиона своей молоденькой родственнице — москвичке Марусе Ивановой. На поиски девушки с родинкой на плече, а также и некой куклы, в которую якобы зашиты Марусины документы, отправляются из Парижа два племянника умершей, Поль и Пьер, в исполнении Игоря Ильинского и Владимира Фогеля, этих звезд «Межрабпома». Начинаются «необычайные приключения иностранцев в России», предваряющие множество позднейших опусов на сходную тему. Мандельштам к авторам «Куклы с миллионами» беспощаден.

Он не щадит ни постановщика, в общем вполне культурного профессионала, ни К. Кузнецова, снявшего фильм, как всегда, мастерски (это оператор фильма Л. Кулешова «По зако-

[19] Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог, т. 1, М., 1961, с. 156.

[20] «Памир», 1986, № 10, с. 166—170. Первая публикация — на украинском языке в журнале «Кіно» (Киев, 1929, № 6) под названием «Крамниця дешевых ляльок» («Лавка дешевых кукол»).

ну», одного из шедевров немого кино), ни даже А. Родченко («Родченко, сбежавший из Лефа, даст павильон эпохи ампирного Патэ-Людовика»). Снова в блестящем мандельштамовском памфлете подчеркнута мысль о замысле, о цели фильма, отсутствия или низменности которых не могут спасти собственно кинематографические качества или «компоненты»: требования к кино у Мандельштама высоки, можно сказать, завышены. И снова в арсенале фельетониста целая россыпь примет и опознавательных знаков нашей «профсоюзной» действительности, а также экранной «Патэ-действительности», которой жалко подражает «Межрабпомфильм».

Это — две стихии, сталкивающиеся в пространстве «Куклы с миллионами», точнее — одна за кадром, другая — в кадре.

Унылые и серые названия магазинов типа «Сорабкооп», жаргон московских улиц, американцы с Петровки, граждане в толстовках, хлеб по заборным книжкам, ЦИТ (Центральный Институт Труда), где Гастев «учит, как гвозди заколачивать по Тэйлору», МОПР, Авиахим и Автодор, «вместо юбки — третий том Бухарина» и прочее — за кадром. В кадре же подсвеченная, причесанная с потугой на Париж весенняя Москва — «комсомолочка».

Фельетон Мандельштама — в русле передовой критики 1920-х годов, критики толка Эйзенштейна и Шкловского (а за ними целого эшелона журналистов), атакующих цитадель «традиционалистского» кинематографа, окопавшегося «у Яра», на «Межрабпомфильме».

И опять бросается в глаза погруженность автора в дела советского кино, отличное знание предмета. О том же свидетельствует и последняя из обнаруженных на сегодня кинематографических рецензий Осипа Мандельштама «Шпигун» — критический разбор фильма «Знакомое лицо» («Шкурник»), поставленного Н. Шпиковским по сценарию В. Охрименко и Б. Розенцвейга на Киевской кинофабрике ВУФКУ в 1929 году[21].

Эта, несомненно, глубокая и полная интересных наблюдений маленькая статья носит уже иной, нефельетонный характер некоего раздумья о том, как изображаются на советском экране события гражданской войны. Несколько эксцентричный сюжет фильма — приключения обывателя Шмыгуева, бывшего столоначальника, путешествующего по Украине вслед за Красной Армией на... верблюде, справедливо видится Мандельштаму имеющим фольклорную, сказочную основу, а «верблюд здесь важен как прием отстранения»: «нет погибели на Ваньку-встаньку, нет покрышки на Тартарена, нет извода верблюжьему шпигуну». Рецензент считает, что если бы сценарист не побоялся идти по «фольклорной дорожке, с ее кружением вокруг одной неподвижной точки, с ее повторами, с ее здоровым лукавством», получился бы фильм — легенда о 1919 годе. Но увы! Сказка была заглушена «фоном», переизбытком хроникального материала, обязательными эпизодами «больших масштабов». «Нам жалко невинного «Шпигуна», загубленного ненужной агиткой,— сокрушается рецензент.— Мы не верим в сусальный субботник на вокзале и в страшную кожаную комиссаршу».

В тексте статьи рассыпаны точные наблюдения, афоризмы, фрагменты описания, раздумий о киноискусстве:

Например:

«Чем совершеннее киноязык, чем ближе он к тому еще никем не осуществленному мышлению будущего, которое мы называем кинопрозой, с ее могучим синтаксисом,— тем большее значение получает в фильме работа оператора...

Этот художник (постановщик фильма Н. Шпиковский.— *Н. З.*), не возлагая излишних надежд на актерскую

[21] «Памир», 1986, № 10, с. 170—173. Первая публикация в СССР не обнаружена. Опубликовано в: Russian Literature, 1977.

игру, повествует подлинными зрительными образами... [...] Шпиковский, я думаю, не сумел бы поставить натюрморт. Он видит мир с высоты седла, с вагонной площадки или с артиллерийской двуколки — глазами среднего человека — ненапряженно, без символических причуд... Нехорошо, когда нет смычки между исторической тематикой и скромной повестью или сказкой. История, могучая хроника глушит органические сюжетные ростки. Оттого все сценарии выходят похожими один на другой. Получается какой-то общесоветский Пудовкин — мать всех российских фильмов».

И этим суждениям трудно отказать в заинтересованности и любви к предмету. А что же тогда: «Мандельштам не понял и не принял нового искусства — кино», как об этом заявил в цитированном предисловии к сборнику Мандельштама А. Л. Дымшиц?

Как объяснить непочтительное сравнение кинематографа с «метаморфозой ленточного глиста», допущенное Мандельштамом в «Разговоре о Данте», сочинении 1933 года?

Но в том-то и дело, что конкретная речь там идет о конкретном кинематографе: о кино 1933 года, межеумочном, уже утратившем монтажный лад Великого Немого, но еще не превратившемся в звуковое кино. Этот кинематографический контекст столь же важен для «Разговора о Данте», сколь зависимы от идей, его вдохновивших, глубокие размышления Мандельштама о современном ему экране.

Как известно, Данте был любимым поэтом Мандельштама, спутником всей его жизни. Чтобы читать «Божественную комедию» в оригинале, он выучил итальянский язык. Но «Разговор о Данте», который по достоинству входит во всемирную библиотеку дантологии, все же никак не академическая монография и не литературоведческое исследование о средневековом искусстве. По меткому определению Л. Е. Пинского, это «своего рода ars poetica Осипа Мандельштама»[22], сочинение глубоко личное, кровно связанное с его собственными поэтическими исканиями.

Великий Дант для Мандельштама — «орудийный мастер поэзии, а не изготовитель образов». «Орудийное», «орудийность» — слова эти часто встречаются на страницах «Разговора». Дантовой «орудийной поэтической речи» Мандельштам противопоставляет движение кинематографических кадров без борьбы, пассивную, пересказывающую, неосмысленную смену кадров, иными словами — «долбеж, вколачиванье готовых гвоздей, именуемых «культурно-поэтическими образами»[23].

Вот зачем — как антитеза «орудийности» — понадобился Мандельштаму кинематограф начала 30-х годов — межеумок, зады надоевшей «культурфильмы» с ее вялым разговорным кадром.

О засилии унылой серости в жизни и в искусстве кричит поэт с «запрокинутой головой». Поскольку в «Разговоре о Данте» важно все, специально заметим эпиграф к сочинению: «Так вскричал я, запрокинув голову» — из XVI песни «Ада».

Близится важная кинематографическая страница жизни поэта — увлечение «Чапаевым». Как известно, 12 мая 1934 года Мандельштам был арестован в Москве, далее отбыл в ссылку на Урал, в Чердынь, откуда был переведен в Воронеж.

Воронежем, маем—июнем 1935 года датированы два замечательных стихотворения, навеянных картиной братьев Васильевых.

В воспоминаниях Э. Г. Герштейн есть свидетельства, что оба эти стихотворения первоначально входили в некий цикл, но Мандельштам уничтожил его, сохранив лишь два — поистине высочайших образца «орудийной поэтической речи».

[22] Мандельштам Осип. Разговор о Данте. Послесловие Л. Е. Пинского. М., 1967, с. 59.
[23] Там же, с. 6.

Первое:

День стоял о пяти головах.
Сплошные пять суток
Я, сжимаясь, гордился
пространством за то,
что росло на дрожжах,
Сон был больше, чем слух, слух
был старше, чем сон —
слитен, чуток...
А за нами неслись большаки
на ямщицких вожжах...

День стоял о пяти головах и,
чумея от пляса,
Ехала конная, пешая, шла
черноверхая масса.
Расширеньем аорты могущества
в белых ночах,— нет, в ножах —
Глаз превращался в хвойное мясо.

На вершок бы мне синего моря,
на игольное только ушко,
Чтобы двойка конвойного времени
парусами неслась хорошо.
Сухомятная русская сказка!
Деревянная ложка — ау!
Где вы, трое славных ребят
из железных ворот ГПУ?

Чтобы Пушкина чудный товар не
пошел по рукам дармоедов,
Грамотеет в шинелях с наганами
племя пушкиноведов —
Молодые любители белозубых
стишков,
На вершок бы мне синего моря,
на игольное только ушко!

Поезд шел на Урал. В раскрытые
рты нам
Говорящий Чапаев с картины
скакал звуковой,
За бревенчатым тыном, на ленте
простынной
Утонуть[24] и вскочить на коня
своего!

По множеству поэтических ассоциаций (ближайшая — географическая: «поезд шел на Урал», то есть в места чапаевских боев) образы и кадры фильма «Чапаев» вызывают в памяти поэта путь на Чердынь, место его первой ссылки, куда О. Э. Мандельштама с женой сопровождала тройка часовых, оказавшихся не чуждыми любви к поэзии.

Второе стихотворение дает сильный и емкий образ самой картины и прежде всего двух важнейших ее сцен — каппелевской атаки и ставки полковника Бороздина:

От сырой простыни говорящая,—
Знать, нашелся на рыб звукопас,—
Надвигалась картина звучащая
На меня, и на всех, и на вас...

Начихав на кривые убыточки,
С папироской смертельной в зубах,
Офицеры последнейшей выточки —
На равнины зияющий пах...

Было слышно гудение низкое
Самолетов, сгоревших дотла,
Лошадиная бритва английская
Адмиральские щеки скребла...

Измеряй меня, край, перекраивай,—
Чуден жар прикрепленной земли!
Захлебнулась винтовка Чапаева,—
Помоги, развяжи, раздели...

Поражает особая прочувствованность «картины звучащей», экранного звука, восхищает свежесть впечатления и восприятия. «Чапаевские» стихи Мандельштама должны войти в обиход киноведа и историка, придав знаменитому фильму дополнительный ракурс и координату времени дальнейших исторических судеб чапаевской «вольницы».

Но «звуковой главе» в кинематографической биографии поэта не дано было долгого продолжения: в 1938 году на дальневосточной тюремной пересылке оборвалась жизнь Осипа Эмильевича Мандельштама.

[24] Вариант в автографах поэта — «умереть».

«Звенигора», СССР (1928)

«Звенигора»

«Мы собираемся работать до ста лет. Просим нам не мешать».

Такое объявление поместил Александр Довженко в украинском журнале «Кіно» на страничке юмора в 1928 году. Но это была не только шутка. От «ясности видения вещей в природе» и грандиозности перспектив захватывало дух. Молодость, совпавшая с революцией, увидела в ней синоним своей судьбы. Масштаб развернувшихся событий определил масштаб жизненных планов.

По сравнению с ними предшествующая история сворачивалась в несколько мгновений. Да ее, впрочем, как бы и не было. Истории только предстояло быть. Прошедшее оказывалось лишь предысторией.

Украинская кинокультура не знает более остроумного и последовательного пародирования — в духе классической «Энеиды» И. Котляревского — эпического канона, чем «Звенигора». Пародия здесь — способ полемики и изучения, отталкивания и переработки, отрицания и творческого наследования (как это было в театре раннего Эйзенштейна). К «преданьям старины глубокой» тут нет никакого академического почтения. «Наивные чер-

«Звенигора»

Авторы сценария *М. Иогансон, Юртик (Ю. Тютюник).* Режиссер *А. Довженко.* Оператор *Б. Завелев.* Художник *В. Кричевский.* В ролях: *Н. Надемский, С. Свашенко, Подорожный* и другие. ВУФКУ (Одесса).

ты», «никчемные эфемерные клады», «бесплодные тени» — вот определения, которыми их наградил автор по выходе картины, попутно назвав обращение к ним «никчемным копанием». Гидом по прошлому сделан вездесущий чудаковатый дед-кладоискатель — фигура настолько негероическая, что само присутствие его лишает происходящее торжественной эпической непреложности. Бравые хлопцы-запорожцы, не целясь, укладывают кучу «вражьих ляхов», почему-то восседающих на ветках, как грачи; исполинские варяги рушатся пачками от одного взмаха дедовой оглобли, а потом покорно подставляют под мечи свои мощные выи. Само повествование приобретает суетливый дедов ритм. Стоит только появиться ему — и герои легенд, дум, песен, утратив эпическую плавность жеста, начинают бешено размахивать руками и вращать глазами — точь-в-точь как в тогдашних украинских боевиках, которые Ильф и Петров обозвали как-то «кинематографическими эксцессами ВУФКУ».

И можно вроде бы заявить, что героический эпос для Довженко не более чем сказки, которыми тешил себя бесправный, забитый народ, фантазии и химеры темного, косного сознания прошлого, с которым азартно рвали молодые энтузиасты, ощущая себя всецело принадлежавшими будущему. И недаром же Довженко в своей редакции сценария безжалостно швырял деда под колеса поезда, мчавшегося в завтрашний день.

Но как только замысел был погружен в живую предметную реальность, произошло чудо. Чудо узнавания и обретения своей культурной традиции.

Никогда больше у Довженко не будет картин природы такой первозданно бесхитростной ясности и чистоты. Даниил Демуцкий, а потом Юрий Екельчик вложат в пейзажи «Арсенала», «Земли», «Щорса» свое изощреннейшее операторское мастерство, а тут старый, дореволюционный еще «съемщик» Борис Завелев снимает «видовухи», и мир сказочен так, как это бывает только в детстве — без всяких усилий. Из-за плеча стоявшего под расстрелом в годы гражданской войны, затем прошедшего школу дипломатической работы и новейшей живописи в Германии деятеля новой революционной культуры выглянул деревенский мальчик. И дед, поначалу призванный воплощать косность прошлого, оказавшись в этом мире природы и исторического бытия народа, стал, при всей своей фольклорной условности, реальным персонажем, человеком из народа, и привычно улыбнулся при виде внука, не ведая ни о каких своих символических значениях.

Чудо не только (и, может, не столько) в том, что художник узнал себя в материале, но и в том, что материал узнал в художнике себя.

Много позднее Довженко назовет дедов в своих фильмах «домовыми истории». Удивительно емкое определение это несет в себе целый сюжет. Миф в нем переплетен с историей, поверяется ею, логика истории расшифровывает мифологическую символику. В странствия по истории в поисках «золотого века» и пускает автор своего чудно́го героя. Вторгаясь в заповедные пределы «абсолютного прошлого» (М. Бахтин), дед по наивности своей нарушает эпическую дистанцию, поверяя и объясняя миф реальным, живым историческим опытом.

Фольклор тут — не прочитанный вслух мертвый печатный текст: в исполнении деда он оживает, становится частью исторической реальности.

Передать в фольклорных сценах захлебывающийся дедов «говорок» для автора не менее (быть может, и более) важно, чем собственно сюжет. В оговорках, обмолвках, наивностях, в неправильностях скорее отыщется суть. В режиссерской редакции сценария легендарные запорожцы названы «гайдамаками XVII века, плохо ездящими верхом на лошадях». Почему — плохо? Да потому что «вот так бы жили и росли, как хлеб в поле, если бы...» (титр фильма). Если

бы не междоусобицы. Вот он — общенародный идеал: свободный труд, единение с природой, владение плодами рук своих. И — ви́дение этой возможности, вера в нее, столь же постоянные, как и отторжение от нее — со времен варягов до первой мировой.

Вот центральная сцена фильма, вот ключ к поэтике всего довженковского кинематографа — уборка урожая (здесь и возникает процитированный выше титр). Из слияния ритмов природы и человека рождается подлинно эпический ритм — из этих жестов и движений, по отработанности и слаженности приближающихся к танцу.

Все богатство оттенков атмосферы довженковского кинематографа — от новой эпической гармонии до острейших апокалиптических диссонансов — рождается из этой соотнесенности ритмов. Утрированный жест — показатель отпадения от родовой жизни, от при-роды.

Родственное, фамильярное (М. Бахтин) отношение Довженко к традиционному канону эпоса через пародийное снижение открывает в нем (не в эпосе вообще, а конкретно в украинском) трагическую ситуацию. «Лыцарство» его персонажей в «Звенигоре» не добровольно, оно — вынужденно; лишенные возможности пользоваться плодами трудов своих, герои тщатся добыть их на поле брани. Вопреки всем канонам герои эпоса тут не равны себе, не совпадают со своими ролями. Это просто хлеборобы, согнанные с земли и мыкающиеся по степям неньки-Украины в поисках новых социальных ролей.

Но именно в этой патриархальной растворенности человеческой жизни в природном круговороте, в унисоне ритмов видит автор источник катастрофы. Растворенность эта обозначает полное подчинение, полную зависимость от природной, а значит — по Довженко — исторической стихии. Находясь внутри этого круговорота-круга, не в силах понять причины своих злоключений, герои зашифровывают мечту о свободном труде в метафоре клада, будто заклинают его подобно запорожцам из начального эпизода.

Разгадать тайну клада тут означает расшифровать его как метафору. То есть выйти за пределы патриархально-мифологического сознания, воспринимающего ее буквально, как некую реальность.

Спасение одно: овладеть силами природы и по законам Истории выйти из подчинения стихии. Свершив это, герой обретает свое лицо и эпическую индивидуальность в соотнесении с косной первоматерией, в противопоставлении себя ей.

Он получает задачу, которую будет решать на протяжении всего довженковского кинематографа — от Тимоша в «Арсенале» до Мичурина и персонажей «Поэмы о море».

Решать, мучительно ощущая одновременность двух своих противоположных ролей: «узурпатора» природы и «немощного блудного сына ее и слуги», как сказано о Мичурине.

Впрочем, вся сложность задачи, вся драма ее обнаружится потом. В «Звенигоре» дан только схематический набросок. Является второй дедов внук — Тимош, богатырь-казак и в полном соответствии с сюжетами фольклорных преданий добывает клад — счастье народное, трудовое — в борьбе с угнетателями и в овладении силами природы.

Тщетность поисков «золотого века» в историческом прошлом народа убедительно доказана для того, чтобы обнаружить его в самом ближайшем будущем, строящемся сегодня. Мифологизм мышления не устранен. История вновь свернулась в миф: будущее — «светлое царство социализма», мир гармонии, добра, красоты, мир без конфликтов, борьбы, страданий, вражды, ненависти, мир, отвоеванный у косной стихии и дарующий вечное блаженство.

И только что найденный герой растворяется в новой гармонии — в рифмовке механизмов, машин и стройных рядов победителей. Общее место в левой эстетике 20-х годов получило тут еще одно достаточно

неожиданное обоснование. Если народное сознание уподобляло свое бытие возделываемой ниве, то теперь, исходя из того же принципа — именно из того же! — это бытие уподоблено художником индустриальному механизму, «второй природе».

Вдохновенная утопия, которая в воплощении своем обернется жесточайшей драмой, ибо завтрашний день оказался куда более сложным, чем это рисовалось романтическому сознанию первых послереволюционных лет.

Исчерпайся «Звенигора» всем этим, она представляла бы безусловный интерес для историков культуры как ярчайший документ эпохи, с ее озарениями и слепотой. Но нельзя забывать, что искусство 20-х годов, часто тут же становившееся классикой, создавали не просто талантливые люди.

Его создавали молодые и веселые люди.

И делали это весело.

Быть может, внутренний сюжет «Звенигоры» — карнавальная игра, где маски чуть сдвинуты, чтобы за ними открылись молодые белозубые улыбающиеся лица участников игры, что и делает условных персонажей объемными. Недаром же в центре оказывается дед — типично карнавальная маска смерти-рождения. Подобно маске смерти, из-за которой выглядывает смеющееся детское лицо в финале «Мексики» Эйзенштейна, из-за маски деда и его двойника — генерала улыбается актер, ровесник режиссера, комик-трансформатор Николай Надемский.

Игра — репетиция будущего. Прикидка будущего, которое предстоит построить. От неограниченного, свободного выбора ролей кружится голова.

«Мы собираемся работать до ста лет. Просим нам не мешать».

Евгений Марголит

Иллюзион

«Цирк», США (1928)

1928 год, казалось, не был отмечен историческими событиями. Но это только так казалось. События стояли у дверей. Нацистские молодчики уже протянули руку к власти. В республике Советов начинался драматический поворот. Но было и событие. Стоит удивиться: выход на экран одного, по существу, не помпезного фильма. Он назывался «Цирк», его поставил и главную роль в нем играл Чарлз Чаплин.

К этому времени звезда кинокомика достигла апогея. Десятки, вернее, сотни миллионов стремились на сеансы, поэты и художники прославляли маленького человечка с усиками.

Мне довелось быть на премьере фильма в Париже; мест не было, я сидел на ступеньках в проходе. Это было час двадцать минут радости, счастья, все тревоги были позабыты.

Думать не хотелось; смейся, и все.

Но прошло шестьдесят лет. Позволительно и подумать.

Оглядываясь на весь пройденный Чап-

«Цирк» («The Circus»)
Сценарий и режиссура *Чарлза С. Чаплина.* Операторы *Роланд Тотеро, Джек Уилсон* и *Марк Марклат.* Художники *Чарлз Холл, Уильям Хинкли.* В ролях: *Чарлз Чаплин, Мирна Кеннеди, Аллан Гарсия, Гарри Крокер.* Производство «Чарлз С. Чаплин филм корпорейшн».

лином путь, замечаешь странности. «Цирк» как бы вклинился между двумя шедеврами на первый взгляд иного, значительно большего звучания. Шедеврами, которые не окрестишь иначе как социальные.

Вышедшая за четыре года до «Цирка» и ошеломившая мир «Золотая лихорадка», если вдуматься, далека от социальных обобщений. Это всего лишь до слез смешащая и до упоения трогающая история о попавшем на Север, в Клондайк, бродяжке в котелке и дырявых башмаках, о его робкой любви. Но если даже не вспоминать о сценах с танцем булочек, с трапезой из башмака, нельзя не видеть: вершина гения. И прежде всего — фильм социальный, скажем иначе, политический.

Подобно Вольтеру, Свифту, Гоголю Чаплин восстал против нелепостей «порядка», в котором живет мир, художник, как будто и не сражаясь со злом, бил его насмерть. Погоня за золотом, тема давняя и давшая нам «Мертвые души» и «Гобсека», разоблачена, высмеяна с тем большей силой, что будто и не высмеяна.

Через три года после «Цирка» Чаплин дал «Огни большого города». Тут уж не усомнишься: фильм о «безумном, безумном мире». Это сразу заявлено, сдернут покров со статуи Процветания, в ногах у статуи спит озябший бродяжка. Он борется за добро со звероподобным боксером, с подлейшим из подлых миллионщиков, с полицией и даже очерствевшими в мировой мерзости такими же нищими мальчишками.

И вот «Цирк». Сентиментальная история человека, случайно попавшего в маленькое шапито, человека, работающего изо всех сил, чтобы выжить, влюбленного в прелестную юную наездницу. Даже проблема пространства в фильме 1928 года стоит иначе, чем в соседствующих с ним великих произведениях: в одном — огромный город, в другом — просторы Аляски. Здесь — крохотное пространство цирка.

Нет в этом мирке и врагов. Все, без исключений, неплохие люди, коллеги. Врагами, несколько неожиданными для актера, прославившегося любовью к животным, становятся зловредный ослик и настырные обезьяны. В цирке скитальцу нелегко, но он старается, работает изо всех сил.

И — страшная вещь! Работает он из рук вон плохо. Ничего ему не удается. Зрителям цирка не смешно.

Как клоун он проваливается, а такие

Чарлз С. Чаплин в фильме «Цирк»

безошибочные антре, как знаменитое «яблоко Вильгельма Телля», у него проходят из рук вон плохо. Успех Чарли имеет только тогда, когда ничего не играет, когда напуганный до смерти он удирает от яростного осла.

Я сказал: зрителям цирка не смешно. Смешно было другим зрителям — кинофильма «Цирк», ибо это неумение своего Чарли актер Чарлз Чаплин обыгрывает с гениальной, заставляющей нас хохотать выдумкой.

Но задумаемся над другим! Как же так? Тот, кого Чаплин называл своим учителем, великий пионер кинокомедии Макс Линдер пленял тем, что — *не трудился*. Ну, конечно, принимался за различные занятия (преимущественно в амурных целях), но именно его «труд» и выявлял в нем бездельника. Чарли, как известно,

всегда был из породы тружеников. Но до чего же это странное отношение к труду!

Вероятно, самой знаменитой фразой о роли труда является фраза Кандида в финале вольтеровской повести: «будем возделывать свой сад!» Самое удивительное, что немалое количество людей расценило ее как гимн работе. Но Кандид-то вовсе не идеал Вольтера. Писатель издевается как над наставником Кандида, полагающим, что все к лучшему в этом лучшем из возможных миров, так и над самим героем, лишившимся всего в жизни. Кандид и взаправду трудится — как трудится червяк. Червь выполняет очень нужную земле работу, но совсем не черви создали «Кандида» и «Мону Лизу».

Чаплин в своих лентах тоже часто обессмысливает труд. Скажем больше, он изредка даже глумится над ним. В «Малыше» он старательно вставляет стекла в окна, в те самые, которые так же старательно разбивает: нужны денежки. Труд, навязанный Чарли, есть бессмыслица, он — издевательство над человеком.

Куда больше: конвейер в «Новых временах». В этой же картине мы видим — маленький кадр, значение которого титанично: стараясь лучше работать, Чарли вышибает колышек из-под гигантского каркаса строящегося корабля, и корабль уходит тонуть в море.

Почитатели буквалистской социологии волнуются: труд создал человека, классовое общество! Правильно, но в том числе и то, которое создавало ценою труда тысяч рабов пирамиды и которое заставляло тысячи швей делать стежки на кафтане-камзоле придворного.

Чаплин показал абсурдность такого лишенного духовного начала труда в своих лентах, восстал против него.

«Отрицая» труд, Чаплин, конечно же, и прославляет его.

В блистательном «Великом диктаторе» одна из лучших сцен — труд маленького парикмахера. Он причесывает замызганную девчонку под музыку. Это — подлинный труд, тот самый труд-наслаждение, о котором писали создатели научного социализма.

Цирк тоже неотрывен от труда. Бочками пота, тысячами ушибов, тяжелыми драмами обходится цирковая учеба. Нет, не зря прославили цирк Гонкуры и Чехов, Мурнау и Феллини, Пикассо. Циркачи беззаветно трудятся, чтобы дать людям радость, подлинную гордость за возможности человека. Да и не забудем, что неудачливого циркача в фильме играет Чаплин, трудившийся, как никто другой, вознесенный на Олимп именно трудом.

Чаплин, говорят нам, поставил «Цирк», как передышку, как ностальгическое воспоминание о юности. Родители Чарли были бедствующими цирковыми артистами. Говорят: не больше чем проходной фильм, мелодрама, воспоминание о детстве.

Кстати, не единственное: через двадцать с лишним лет после «Цирка», после «Месье Верду», где герой Чаплина усердно трудился, избавляясь от мерзостных жен, появились его «Огни рампы».

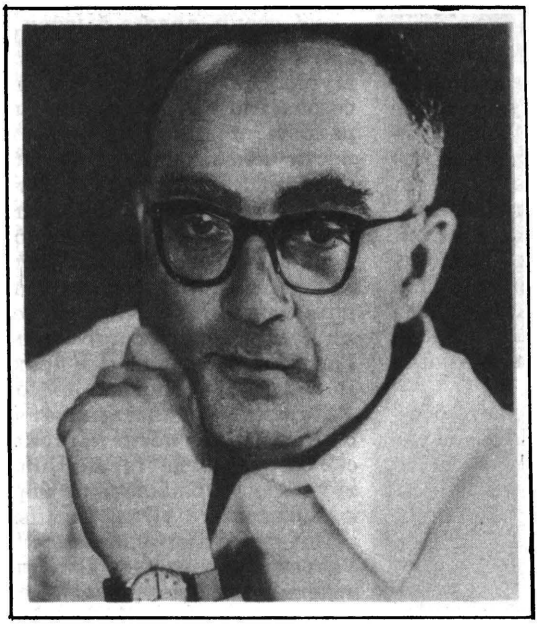
Но не будем вдаваться в сравнения. Уверен: «Цирк» — социальный шедевр в не меньшей степени, чем «Золотая лихорадка».

В фильме самой знаменитой является сцена, в которой Чаплин, зная, что его избранница отдала сердце бравому канатоходцу, отваживается заменить его, исполнить номер «хождения по канату». Сцена эта не только гомерически смешна. Она символична. В канун уже оскалившей рожу войны (абсурдны труд и смерть миллионов), буквально за недели до чудовищного биржевого краха в Нью-Йорке Чаплин показал, что значит мировой «порядок», мировое «равновесие».

Как странно устроен мир! Ежедневно исполняют симфонии и оперы, показывают драмы четырехсотлетней давности, вновь и вновь перечитывают старые книги. И не показывают миллионам людей величайшие создания нового и важнейшего искусства. Не хохочут ежедневно люди — скажу хотя бы только о нашей стране, — не становятся лучше от прикосновения к шедеврам.

В числе которых и фильм Чарлза Спенсера Чаплина «Цирк».

Леонид Трауберг



Л. И. Мильчин

Война стерла с лица земли то, что связывало его с детством и отрочеством,— горбатые улочки старого Минска, отца-живописца, маму главврача детской больницы. Лева Мильчин остался один с неразлучным карандашом, который держал всегда как-то странно, по-своему, словно тот продолжал его руку.

Миновал 1941 год: ополчение, куда он пошел добровольцем с третьего курса ВГИКа, рытье окопов, долгая дорога в Алма-Ату, куда отправили доучиваться демобилизованных вгиковцев...

Страшный пережитый им опыт вылился в черно-белые (но больше черные) эскизы к картине А. Роома «Нашествие», сделанные им еще на студенческой скамье.

В его дипломной работе веселый Тиль Уленшпигель осунулся, стиснул зубы, беззвучный смех его казался безжалостным... Но в двери уже стучался мир, детям были нужны сказки, и в первый послевоенный год выпускник ВГИКа Лев Мильчин в содружестве со своим наставником И. Ивановым-Вано берется за «Конька-Горбунка», первый в отечественной кинематографии полнометражный мультфильм.

Л. Мильчин после того был художником-постановщиком балета «Шурале» в Большом театре, ставил вместе с А. Птушко кинокартину «Сампо», охотно иллюстрировал.

Но привязанность к миру художественной мультипликации осталась в его жизни главной. Он поставил как художник и как режиссер «Заколдованного мальчика», «Сегодня день рожде-

ния», «Стойкого оловянного солдатика», «Приключения барона Мюнхгаузена», «Бабушкин зонтик», серию «Рассказы старого моряка», «Сказку о царе Салтане» и множество других фильмов.

Как для большинства людей его поколения, мультфильмы были для него неким чудом. Чудотворчество и стало частью его жизни, на службу (нет, на служение) ему он поставил свой меткий карандаш и смелое перо, ум, вскормленный на афоризмах Монтеня и книгах Анатоля Франса, свой мягкий еврейский юмор. Сколько детей не отрывали глаз от экрана, на котором оживали рисунки этого поистине доброго человека, положившего себе после безжалостных военных лет никогда не иметь детей!

Невостребованные, рвущиеся наружу ресурсы художника вылились в бесчисленные беглые наброски на любой подвернувшейся под руку бумаге, расхватывавшиеся знакомыми, исчезавшие, никогда не хранившиеся толком. Плоть от их плоти — черно-белая серия, сложившаяся в его неповторимый «Будильник» — картину о любви, о ее безнадежности и заключенной в ней великой надежде. Может быть, это был самый дорогой для него фильм, в который он вложил тот драматизм, то чувство трагического, которое плохо совмещалось с его каждодневной работой, лишь изредка намекая о себе то в стоическом героизме Оловянного солдатика, то в одиночестве арбатской старушки под проливным дождем в «Бабушкином зонтике».

Лев Исаакович Мильчин остался с нами — в нашем сознании, в нашем сердце, в наших поступках, в нашей работе. Он останется жить вместе со всеми, кто смотрит и будет еще смотреть созданные им фильмы, кто увидит ждущую еще своей организации ретроспективную выставку малоизвестной графики (чего стоит одна лишь серия рисунков к «Невскому проспекту» Н. В. Гоголя).

Д. Виницкий, А. Дихтяр, С. Каманин, П. Киселев, Б. Парникель, Т. Полетика, А. Сазонов, Я. Френкель, Л. Шварцман, М. Швейцер, Г. Шепотинник

Экран мира социализма

Чехословацкая панорама

Подборка материалов о кино Чехословакии рождена к жизни в первую очередь ретроспективным показом Дни киностудии «Баррандов», который с большим успехом прошел в Москве осенью 1987 года. Ценность ретроспективы заключалась в том, что она открыла советскому зрителю интереснейшие явления в кинематографе страны, о которых, к сожалению, у нас было известно до обидного мало.
Составляя эту подборку, мы сочли невозможным обойтись без разговора о режиссере Юрае Якубиско, чьи отношения с нашим прокатом также давно нуждаются в пересмотре. Якубиско работает в Братиславе на студии «Колиба», и поэтому его фильмы, составляющие гордость национального кинематографа, не были включены в программу московской ретроспективы.

Г. Компаниченко

Неизвестное становится известным

Что, если о русской литературе мы начнем судить по романам Загоскина или Вельтмана, а о советском кино — по фильмам «Шляпа» или «Карнавал»? Принцип нелеп, но, как это ни печально, именно им на протяжении почти двух десятилетий руководствовались наши закупочные комиссии при отборе чехословацких фильмов для демонстрации на советском экране. Поэтому нет ничего удивительного в том, что на первые сеансы проходивших в Москве в октябре—ноябре 1987 года Дней чехословацкой киностудии «Баррандов» зрители направлялись с опаской. Зато, попав в зал, с изумлением открывали для себя «неизвестное кино».

Впрочем, эта ретроспектива была интересна не только для зрителей, но и для исследователей кинематографа — они получили редкостную возможность пересмотреть программу из шестидесяти пяти фильмов, созданных в ЧССР на протяжении четырех десятилетий, и заново почувствовать живую ткань и дыхание сложнейшего организма, каким является чехословацкое кино; увидеть его как в исторической перспективе, так и в тенденциях, устремленных в будущее.

Ограничимся предельно краткими впечатлениями о фильмах, подаренных нам ретроспективой.

«Сирена» Карела Стеклого, с которой по существу началось игровое кино социалистической Чехословакии, воспринимается сегодня с почтением, но уже как историческая достопримечательность, и только. Чего, пожалуй, не скажешь о фильме Иржи Крейчика «Высший принцип». Конечно, сегодня он тоже выглядит чуть старомодным в своей классической строгости и формальном совершенстве, хотя по-прежнему вызывает восхищение блестящими актерскими работами Франтишека Смолика и совсем юной Яны Брейховой.

Но, размышляя об этой работе, отмечаешь про себя другое: это не просто прекрасный антифашистский фильм, но и своеобразная декларация новой программы национального кинематографа — идти

от жизни. а не от заранее обозначенного идеала. Крейчик в «Высшем принципе», пожалуй, впервые включил в круг кинематографических интересов трагический духовный опыт не только «закаленных», но и сломленных войною людей... Духовное родство этот фильм обнаруживает и с другой давней лентой: остроприключенческим фильмом Иржи Секвенса «Покушение». От картины вроде бы ничего и не требовалось, кроме напряженной интриги, но Секвенс незаметно выводит нас к размышлениям о трагической неоднозначности террористического акта в военное время. Режиссер тщательно анализирует покушение на Гейдриха, оплаченное жизнью сотен невинных людей, полным уничтожением деревни Лидице.

Напряженный спор о месте личности в историческом процессе — уже на ином материале — ведут и другие ленты ретроспективы, представляющие важное направление в кино ЧССР: «Адельгейд» Франтишека Влачила и «Экипаж в Вену» Карела Кахини, позже, в 80-е, «Встречи с тенями» и «Конец хутора Бергоф» Иржи Свободы. Драматизм исторических событий в этих фильмах, созданных на протяжении двух с половиной десятилетий,— это прежде всего драматизм духовных столкновений. «Человек для истории» или «история для человека»?— вот так вкратце можно сформулировать основной вопрос, на который пытаются ответить создатели этих и других заметных лент.

...Едва ли в щемяще-грустном «Золотом ранете» с его исповедальными мотивами или в полном безысходного трагизма «Молоте против колдуний» кто-нибудь из зрителей узнал Отакара Вавру, автора монументальных исторических полотен, торжественно сплетающих победные венки славы национальным героям («Ян Гус», «Соколово», «Освобождение Праги»). По откровенной полемичности, стремлению, несмотря на болезненность процедуры, безжалостно осветить самые темные тупики истории эти фильмы Вавры сродни советской литературе, с которой наш читатель познакомился в 1986—1987 годах. А если говорить о кино, то без аналогий с «Покаянием» Т. Абуладзе здесь не обойтись. В этом утверждении, думаю, нет натяжки. Потому что и «Золотой ранет», и «Молот против колдуний», и «Обвиняемый», и еще ряд фильмов, созданных в 60-е годы,— все это, если можно так сказать, серии чешского «Покаяния».

Неотъемлемый их элемент — мотив суда. Суда, где устанавливается и мера беды, и мера вины. Сквозь прошлое неизбежно проступает современность, даже если речь идет о XVII веке, как в картине «Молот против колдуний». Здесь Вавра не изменил своей традиционной приверженности литературе. В основу фильма легла одноименная книга В. Каплицкого, написанная на основе исторических документов, связанных с судебными процессами, сфабрикованными инквизицией в конце XVII века в Северной Чехии. Инициатором этих процессов стал человек глубоко безнравственный и корыстолюбивый — судья Боблиг из Эдельштадта. Обвинив двух невежественных женщин в смертном грехе, Боблиг принуждает их лжесвидетельствовать против

«Молот против колдуний». Режиссер Отакар Вавра

«Высший принцип».
Режиссер Иржи Крейчик

«Поезда под пристальным наблюдением».
Режиссер Иржи Менцель

уважаемых граждан, с помощью физических истязаний и психического давления добиваясь у них признания собственной вины и вины их близких и тем самым втягивая в процесс все новые и новые жертвы.

«Молот против колдуний» — фильм о механизмах узурпации власти, о том, как деформирует поведение людей атмосфера тотального страха, как карьеристско-бюрократические извращения и репрессии изменяют в первую очередь тех, кто может на этом что-то приобрести. Именно они готовы заглушить голос совести и исполнять все, что требуется. В результате под флагом борьбы за святое дело физически и морально уничтожаются реальные и мнимые «враги истинной веры». Во имя ее из сердец изгоняются сочувствие и сострадание, а проявления человечности провозглашаются равноценными предательству.

Не правда ли, актуальный сюжет?..

Мы часто говорим о взаимообогащении наших социалистических культур. Это закономерно. Причем пути, которыми мы идем,— это, увы, не всегда пути находок, нами накоплен во многом схожий опыт драматических заблуждений и ошибок. Поэтому совсем не удивительно, что в начале 60-х в Чехословакии сначала вышла книга поэта и писателя Франтишека Грубина «Золотой ранет», а потом и фильм Отакара Вавры по этой книге, которые, разумеется, на принципиально ином сюжетном материале коснулись того же болезненного сгустка проблем, что часто находились в поле зрения многих советских писателей, в частности Бориса Пастернака, автора «Доктора Живаго». В центре фильма и книги — судьба интеллигента, подхваченного потоком исторических событий, которых он не понял, не мог понять, но которые деформировали его судьбу, помешав осуществиться самым заветным мечтам. Вспоминая на склоне лет прожитое, герой — несостоявшийся поэт, несмотря на задатки большого таланта, приходит к горьким выводам: ничто в его жизни не удалось и никто не пожалеет о его смерти. Ведь он сам предал свой талант, когда во время оккупации приглушал крики протеста даже в стихах, скрываемых от посторонних глаз; когда в годы сталинизма, руководствуясь правилом быть в стороне, он выжидал, постепенно теряя уверенность в себе и внутренне опустошаясь. Он оказался непричастным и к самой жизни. В определенном смысле

он — жертва истории. Но жертва лишь потому, что сам оказался подвластным лепке времени. Живи в спокойные времена, возможно, он состоялся бы как личность... Конечно, он не герой, поскольку не способен на выбор. Но и как не-герой он — в каком-то смысле фигура историческая.

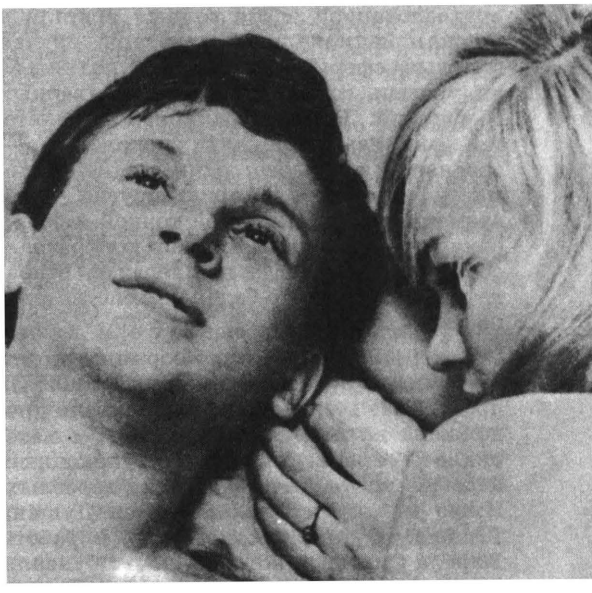
...Мы привыкли связывать чешскую культуру со стихией юмора. И это закономерно, потому что Чехословакия дала нам в литературе Ярослава Гашека, Карела Чапека, а в кино — Милоша Формана.

Чешскую кинокомедию, такую, какой она выглядела в нашем прокате, нельзя считать соразмерной традициям своей культуры. Ведь у нашего зрителя она оставила в целом впечатление зрелища бездумного и беспроблемного, малоизобретательного и, что самое грустное,— не очень смешного.

Настоящая чешская комедия, как показала ретроспектива,— другая. Юмор для нее не приправа, а мировоззрение, или, точнее, мировидение. Оставаясь смешной, она прорывается в сердцевину острейших социальных проблем, при этом заставляя зрителя даже плакать. Словом, она способна доставлять эстетическое наслаждение.

Все сказанное относится к фантастической комедии Вацлава Ворличека «Кто хочет убить Джесси?», изобретательно использующего комиксовую культуру. Даже изрядно пострадав от времени (фильм снят в 1966 году), картина продолжает вызывать взрывы гомерического хохота. А также к темпераментной сатирической ленте «Продавец юмора» Крейчика, к трагикомедиям Иржи Менцеля, к сложным кинопостроениям Веры Хитиловой, в которых с вызывающей непринужденностью соседствует откровенность фарса и философичность притчи; и, наконец, к фильмам уже упомянутого Милоша Формана.

Сегодня Форман — американский режиссер. Но если внимательно вглядеться в его фильмы, снятые за пределами Чехословакии, то станет ясно: это все то же чешское кино, только освоившее высшую математику зрелищности. Даже в самом американском из его фильмов — в «Полете над гнездом кукушки» — легко различить следы типично чешского юмора с его сочувствием, состраданием к маленькому человеку, мягким, а порой и саркастичным обыгрыванием человеческих слабостей. «Кукушка», на мой



«Любовные похождения блондинки». Режиссер Милош Форман

взгляд, гораздо органичнее связана с ранними картинами режиссера, сделанными в ЧССР («Любовные похождения блондинки» и «Горит, моя милашка») и показанными на ретроспективе в Москве, нежели с современными американскими фильмами[1].

В середине 60-х годов Форман дал интервью журналу «Филм а доба» («Кино и время»). Многие приняли его за декларацию личной творческой программы. Режиссер призывал художников учиться у науки, которая в XX веке обратилась к микрокосму, ликвидируя диспропорцию, идущую еще от средневековья, когда все бинокли были обращены во вселенную и никто не интересовался мельчайшей частицей материи — атомом. «Почему бы не обратить взгляд в противоположную сторону и не раскрыть смысл жестов, слов, улыбок, слез? Искусство может в микроскопических частичках человеческого духа высвободить громадное количество энергии. А затем эта энергия пригодится для полетов в такие философские дали, как смысл жизни или ее будущее. Тогда эти полеты перестанут быть утопией и обманом».

Сегодня яснее, чем раньше, видно, что, исследуя «атомы жизни», представители

[1] О фильмах Милоша Формана «Полет над гнездом кукушки», «Рэгтайм» и «Амадеус» читайте в ближайших номерах «ИК».— *Ред.*

«чехословацкой новой волны» пришли к истокам национальной культуры; изучая бытовые сферы, они смогли подняться на уровень социальных и нравственных обобщений. Поэтому в конечном счете так сошлись цели двух поколений — среднего и молодого: одни решились демистифицировать историю, другие — современность, но исходной точкой в обоих случаях была максимально конкретная, обыденная, а иногда пошловатая, отвратительная, «черно-белая» действительность.

Интересно, что линия Формана, почти утерянная в чехословацком кино за прошедшее десятилетие, все же была продолжена на любимом художником материале — жизни молодых, вступающих в первые контакты с миром взрослых. Имею в виду и цикл фильмов Душана Клейна «О том, как поэты...», и работы Карела Смычека, который почти буквально повторил опыт «Черного Петра», сняв несколько лет назад ленту «Гусята» о девушках из общежития. Конечно, у Смычека другой, чем у Формана, темперамент, иной и масштаб таланта. Но настойчивость, с какой молодой режиссер исследует проблемы молодого поколения 80-х, его склонность к импровизации, так ярко заявившая о себе в фильме «Почему?», который произвел настоящий «бум» в Чехословакии (кстати, картина имела исключительный успех и теперь в Москве), говорят о верности традиции, некогда вскормившей творчество Формана. Полагаю, что Смычек сумел и обогатить ее.

Любопытно, что на почве этой же традиции взросли и Вера Хитилова и Иржи Менцель, столь не похожие друг на друга и на Формана.

Иржи Менцелю на «Баррандовском» смотре повезло. Москвичи увидели и «Поезда под пристальным наблюдением», и «Капризное лето», и «Воспоминание», и фильм «Деревушка моя районная». Это, по существу, все самые знаменитые менцелевские картины. Впрочем, слово «знаменитые» звучит высокопарно и вычурно по отношению к негромким, печальным и смешным, а точнее сказать — трагикомическим повествованиям о самой что ни на есть обыденной жизни со всеми ее глупостями, пошлостями, но и — поэзией, красотой, короткими мгновениями счастья. Фильмы Менцеля, может быть, как никакие другие, несут в себе признаки того, что мы привыкли считать наиболее сущностным в чехословацком кино.

Скромное и неброское на фоне зрелищной западной продукции, трогательно доверительное, задушевное, задающее по-детски обескураживающе прямые вопросы на самые интимные и острые темы и с той же обескураживающей искренностью на них отвечающее, кино Чехословакии воспринимается порой как провинциальное и старомодное. Однако это кино по праву завоевало только ему принадлежащее место в мировом киноискусстве, в сердцах зрителей, сумевших увидеть за внешней неэффектностью глубину и истинную человечность.

Только сейчас он, подлинный чешский кинематограф, сумел наконец-то добраться до наших экранов. Чтобы промелькнуть? Или все же задержаться и стать достоянием не только московских зрителей? Пока вопрос остается открытым...

Нина Зархи

Дай ответ...

«Родителей бы посадить вместе с этими детками!» — «Мы же сами их воспитываем, мы все и виноваты».— «Дали слишком много!» — «Слишком мало!» — «Все только болтают о морали, но никто всерьез ею не занимается».

Торопливые интервью в уличной толпе — для вечерних теленовостей: женщина с авоськой, озабоченный молодой парень, старик. Реакция обычных городских прохожих на решение суда по делу ребят, учинивших... Господи, да разве из чехословацкого фильма эти реплики? Разве не то же самое, почти слово в слово слышали мы совсем недавно, сидя у себя дома, когда телепрограмма «Взгляд»

рассказала о наших родных отечественных мальчиках, которые над обелиском погибшим воинам водрузили флаг с фашистской свастикой?!

Заставили тогда одинаково содрогнуться два полюса, два лика аморализма, безыдейный, так сказать, и идеологический: выходка этих троих, вовсе не нацистов по убеждениям, темных, духовно убогих подростков, никаких убеждений не имеющих, и не ведающая сомнений беспощадность праведника-десятиклассника, что позвонил на телевидение и потребовал расстрелять хулиганов. То был звонок Плюмбума, он не мог не откликнуться, этот бескомпромиссный борец со всякой нечистью. Забот у него, надо признаться, к несчастью, все больше и больше в сегодняшней нашей жизни, а стало быть, и оправданий собственного существования. «Неформалы» наглеют, мы столбенеем перед ними в беспомощной немоте или приседаем на корточки в неестественной позе жалкого заигрыванья. Круг замкнулся?..

Может показаться, что мы отвлеклись, свернули в сторону от фильма Карела Смычека «Почему?», а между тем мы к нему приблизились. Этот взвинченный, захлебывающийся от возмущения, сам себя перебивающий фильм похож на монолог публициста, и в содержание его потому как бы заранее заложены все будоражащие нас ассоциации — с окружающей действительностью, с искусством. Ну, как, в самом деле, отделаться от родного контекста, если и сюжетная канва, и способы организации материала игровой (но под хронику снятой) чехословацкой картины почти дословно совпадают с тем, что мы видели в картине Ю. Подниекса, и даже в плакатной требовательности названий-вопросов обеих лент, взыскующих немедленного ответа, угадывается явная перекличка?!

...Юные футбольные «фанаты», болельщики «Спарты», возвращаясь со стадиона, с матча своих фаворитов, в поезде Прага—Баньска—Бистрица учинили настоящий погром. Они вспарывали сиденья, «с мясом» выдирали и выкидывали в окна столы, бутылками били зеркала и лампы. Они бесчинствовали, ошалев от пива и вина, от того, что все дозволено и все доступно в этом замкнутом, бешено мчащемся, несмотря ни на что, мире; от того, что они все вместе, а чужих, взрослых, вроде этого здорового парня-студента, можно заставить стоять на коленях и приказать ему: «Жри знамя «Спарты»!» И он будет жрать, а они будут на его глазах лапать его девушку, отбивающуюся в бессильной ярости. Кто тут еще путается под ногами со своими правилами и запретами? Проводница? Выставим ее в окно по пояс, и пусть подрыгается в смешных конвульсиях, надрываясь в ночную темь: «Помогите!» А кто поможет? Кто бросится на помощь ей, посторонней, когда и своей же, грубо распластанной в соседнем купе, отказывают. «Ничего, пускай Милан попользуется, он будет вторым»,— неправдоподобным цинизмом обжигает «первый», а ведь они же все время были вместе — «жених и невеста», влюбленная парочка! Предательство? Подлость? Но эти понятия для ребят существуют только в связи с внешним миром, с миром взрослых — родителей, учителей, милиции, словом, официоза, «формалов». Выдать своих — «нас», чужим, «им»,— только в этом намек на предательство. Все остальное — норма. Закон тюрьмы, закон вражды, тотальной и неотвратимой, в которую юные герои вступают с азартом, надрывом и вызовом, не как в трагическую неизбежность, но и не как в веселую забаву — как в судьбоносный ритуал.

Сильно, на пределе достоверности показана в фильме Смычека социальная драма растерянности общества перед лицом семнадцати-восемнадцатилетних, безоружных, но потерявших всякий стыд, и страх, и закон. Почему так получилось, почему не прозрели мы раньше?

...Мелькает по телевизору в пивной сообщение о человеческих жертвах на итальянском стадионе. Это авторы фильма царапают нашу совесть, напоминая, как еще вчера мы (и в Москве, и в Праге) изо всех сил цеплялись за мнимые показатели нашего неоспоримого превосходства над растленным буржуазным Западом. Это там, у них,— наркоманы, проститутки, «фанаты», с глазами, остекленевшими от слепой злобы и слепого восторга. У нас же (и в Москве, и в Праге) все тихо и славно. «Идеологическое лукавство», по выражению И. Клям-

---

«Почему?» («Proc?»)
Авторы сценария *Радек Йон, Карел Смычек*. Режиссер *Карел Смычек*. Оператор *Ярослав Брабец*. Композитор *Михал Павличек*. Производство «Баррандов» (Чехословакия). 1987.

кина (см. «Новый мир», 1987, № 11), гражданская апатия и безответственность немало помогли тому, что мы упустили нечто главное, а упустив, загнали вглубь, как занозу под кожу. Аберрация нравственного закона застала нас врасплох, ибо мы легко расстались с верой, изменив общей святой идее, способной объединить, не унижая, не лишая собственного лица. Заповеди свернулись в лозунги, воспетый в песнях коллективизм взрослых свелся к пустой и незначащей формальности, в то время как подростки, юноши и девушки, повинуясь инстинкту, сбились в кланы. Платформа их может быть разной, и это, разумеется, существенно, но существенно и другое, всех роднящее, что точно запротоколировано в чехословацком фильме. Такой неодухотворенный коллективизм прорастает стадностью, а в нерассуждающем стаде и нормальные, наверняка разные мальчики и девочки дичают, обнаруживая нечто звериное. Общее содержание, единство действий определены общей формой, личные качества каждого не значат практически ничего. Этот процесс постепенного обезличивания героев, которых мы к концу поездки, узнав, казалось бы, ближе, уже перестаем различать, заострен Смычеком, хотя режиссер и не прибегает к внешним эффектам: снимает под прямой репортаж, не меняя ракурса, лишь монтаж становится более резким и темп заметно убыстряется — дальше, дальше летит сквозь ночь «взбесившийся» железнодорожный состав...

Путешествие продолжается. Где-то там, в других, благополучных вагонах ни о чем не подозревающие пассажиры, наверняка, едят, спят, читают. Режиссер нам их не показывает и тем усиливает ощущение трагической разорванности двух миров, которая и несет катастрофу. На наших глазах разрушительная волна набирает напор и высоту, и вот уже двенадцатилетний Михал, младший брат одного из героев, его благодарная тень и верный оруженосец (настойчиво просится тут параллель с нашим «Взломщиком»), который поначалу отшатнулся от шабаша насилия и разнузданности в священном ужасе, — вот уже и он в пароксизме отчаяния колотит бутылкой, крушит невинное зеркало, словно хочет уничтожить отталкивающее отражение картин человеческого распада. Тема «tabula rasa», чистой души подростка, продвигающегося по вагону все дальше, от купе к купе, словно проходящего сквозь круги ада,

«Почему?»

в полифонии фильма звучит особенно пронзительно и тревожно. Не случайно в коде этой темы возникает рапид, это «увеличивающее стекло»: режиссер длит и длит миг душевного выброса, нравственного слома, чтобы мы смогли разглядеть в секундной вспышке долгий процесс постепенного накопления растерянности, злобы и разочарования. Чтобы успели всерьез обеспокоиться за наше настоящее и наше будущее...

Короткие ответы на вопросы телерепортера, с которых началась рецензия, венчают картину. Их перекрывают, сметая говорящих, гиканье и вопли толпы, истово скандирующей : «Спарта!» Знакомые герои в рядах демонстрантов или другие ребята? Этот эпилог фильма мог быть и его прологом, ведь у ленты Карела Смычека нет ни завязки, ни развязки, она все кружит и кружит вокруг одних и тех же лиц, вокруг одного события, одного вопроса. Вперед, назад, это вроде уже было, поехали дальше: так дотошный следователь в тюремной гулкости кабинета вновь и вновь гоняет ленту с записями допросов и свидетельских показаний, сопоставляет и, мучительно пытаясь проникнуть в зазеркалье произнесенных признаний, режиссирует зримый образ услышанного — стоп, вот оно, как будто то самое, нет, опять показалось. Так и тут, у Смычека.

Переброска действия с места на место стремительна и непредсказуема. Зал суда; стадион; квартира, где ссорятся дочь, отправляющаяся «болеть» за своих куми-

ров, и мать, ожидающая любовника; поезд, ставший лобным местом героев; опять квартира, из нее уйдет на злополучный матч другой персонаж фильма; а потом снова мать и дочь; и поезд; и зал суда. И все это прорезает пульсирующее: «почему?» Раскаленное клеймо этого вопроса, без стеснения поставленного и в заголовок, припечатывает каждый кадр, каждый эпизод фильма. Он жжет, непроизнесенный, в бесстрашных хроникально правдоподобных сценах ребячьего вандализма, он звенит в интервью и допросах, пунктиром протянутых через всю картину.

Юридический вопрос: «Почему так случилось?» — обращен кинематографом в вопрос философский, социальный, политический. «Почему это происходит? И происходит с нами, сейчас?» Иные ответы выглядят приблизительными, частными, даже ошибочными — так задумано, и это работает на наш совокупный правильный ответ, пусть и он окажется не исчерпывающим. Иные звучат плоско по вине авторов: слишком цитатны фигуры родителей, банальны домашние конфликты, элементарны модели «виноватой» семьи. Но важно другое: в том, как поставлены вопросы, угадываются подступы к ответам — вопросы более подлинны, чем ответы: ну что ж, это и реальному состоянию вещей соответствует. Тем тревожней...

В том, как сбиваются в кучу ребята, вполне, в общем, равнодушные друг к другу, в том, как один за другим, словно из шлюзов, вырываются они на свободу из своих постылых домов и принимают сразу же, за порогом, новое обличье, будто сбросив (или нацепив) маску,— много дорогих аналитических подробностей, приближающих к пониманию проблемы. Смычек задает вопрос: неспособность узнать себя — не знак ли это поколения? Почему только в стае эти мальчики и девочки начинают ощущать себя кем-то, вернее, чем-то — частью целого? Не столько в поисках сотоварищей, единомышленников соединяются они, сколько в безотчетном стремлении без остатка растворить собственную индивидуальность, отождествить себя с другими, такими же. «В моей компании меня любят, потому что я как все»,— говорит одна девушка. Соборность для большинства «неформалов» (при всей неоднородности этих групп) — главным образом необходимое условие конфронтации — с «фанатами», болеющими за другую команду, с «металлистами» или «рокерами». В конфронтации лучше всего, проще всего и быстрее осознается общность и осуществляется самоидентификация. Кто мы? Мы — это «не они». Исчерпывающая характеристика. Каждый из героев Смычека и его прототипов истово желает, чтоб было «не так», но как — не просто не знает, но узнать не надеется.

...И все-таки, «почему?»

Еще один подступ к ответу. Пожилой мужчина исполнен сочувствия и понимания. «Как молодому парню подписаться на этой земле? Раньше сапожник делал ботинок, и это была его подпись. Теперь каждый делает одну маленькую операцию — кто же тогда несет ответственность за целое?» И слава, ну, скромнее, признание, добавим — кому?

Да, в непримиримости, в жестокости своих семнадцатилетних героев чехословацкие кинематографисты разглядели и протест против казенной регламентации общественной жизни и, узаконенной обезличенности — в школе, в техникуме, на работе, против рутинной, не замечаемой взрослыми лжи и лицемерия, против предопределенности навязанной тебе кем-то судьбы, против погружения в вязкий и тоскливый быт. Против мира, в котором так удобно устроились старшие, с которым они давно и навсегда смирились. Но почему гуманный протест реализуется как глумление над человечностью, как насилие над людьми? Почему так фатальна и неостановима эта сокрушительная парабола смысла, и можно ли ее предотвратить?

Отлучение, непричастность, безверие — социальные трагедии, за ними не только чьи-то ошибки и злая воля, но и закономерности истории. Нельзя (вновь обратимся к статье И. Клямкина) «вопрос «почему?»... растворять без остатка в вопросе «кто виноват?» Мудрость создателей чехословацкой картины — в чутко уловленной диалектике этих непростых связей, хотя и вины они ни с кого не снимают.

...Последний кадр фильма, повторю, мог оказаться его первым кадром. А на своем месте он воспринимается как зачин следующей похожей истории, как символический рефрен, соединяющий наши мысли в цепь непрекращающихся раздумий об одной из самых тревожных драм времени. Мы ловим прохожих, мы берем интервью у психологов и социологов, мы ждем от каждого разгадки причин детской и юношеской отчужденности, бездуховности, агрессивности. Мы сами даем интервью и

бежим дальше. А в это время, иногда мимо нас, иногда прямо на нас (или на камеру), движутся те, кого мы пытаемся понять. Шумно и яростно пробиваются сквозь покорно отступающую толпу те, с кем мы безуспешно пытаемся наладить контакты. Расчищая себе жизненное пространство, звонко скандируя пока еще вполне безобидные лозунги, вроде «Долой «Славию»!» и «Да здравствует «Спарта»!», с флагами и транспарантами — пока не оскорбительными для нашего нравственного чувства,— идут те, кого мы боимся. Боимся. Хорошо, что у создателей чехословацкой картины достало мужества честно в этом признаться.

Сергей Лаврентьев

Как ни странно — о Хитиловой

Творчество Веры Хитиловой для меня, как, впрочем, и для всех, кто на исходе семидесятых решил посвятить себя кинокритике, представлялось манящей загадкой. Обучаясь во ВГИКе, нечего было и думать о знакомстве с ее фильмами. Институтская фильмотека их не имела, а для того, чтобы выписать картины из Госфильмофонда, требовалась определенная смелость, проявлять которую преподаватели истории зарубежного кино не спешили. Да и то — зачем было спешить? На ознакомление будущих киноведов с историей кинематографа социалистических стран выделялось (и выделяется сейчас!) неполных четыре месяца. За это время невозможно показать даже ленты из запасов своей фильмотеки. Педагоги, кажется, только и думали, кого бы «сократить», и порой сама жизнь подсказывала — кого. Так в 1981 году мы знакомились с польским кино, минуя Вайду. Получилось очень даже экономно. Что же касается Веры Хитиловой, то на одной из лекций нам, помнится, вскользь сообщили, что она и ее коллеги «совершали ошибки». И все.

Спустя год после окончания вуза моя встреча с кинематографом Хитиловой, наконец, состоялась. Фильм 1976 года «Ставка — яблоко» не то чтобы разочаровал, но как-то озадачил. Ожидал чарующих экспериментов, социальной остроты, а увидел, в общем, достаточно обычную любовно-эротическую историю, трактуемую в духе агрессивного феминизма.

Переосмыслив тривиальную ситуацию любовного треугольника, Хитилова явила

Вера Хитилова
Фото И. Гневашева

нам мир, обитатели которого давно уже поменялись некогда традиционными ролями. Мужчины стали безвольными и неспособными на серьезные поступки, а женщины научились отлично справляться с хозяйством, они заправски пьют и отчаянно курят, а после ночных наслаждений бесцеремонно выпроваживают партнеров из нагретых постелей и спокойно захлопывают за ними дверь.

Фильм «Ставка — яблоко», показалось мне тогда, сделан не просто уверенной, а даже какой-то ожесточенной режис-

серской рукой. Проявив «мужской шовинизм», можно было, пожалуй, упрекнуть Хитилову в том, что она получает едва ли не садистское удовольствие от унижения нашего брата. Но почему-то мне показалось, что режиссерская злость объяснялась не только и не столько язвительным отношением к современным мужчинам: были здесь причины и посерьезнее... Хотя тогда, в 1983 году, я мог о них только догадываться.

Словом, картина не позволяла иронически отмахнуться от нее, как от очередного феминистского опуса. В отличие от большинства западных феминистских лент — безмерно рыхлых и занудных — фильм Хитиловой был крепко собран, и это поддерживало зрительское напряжение. А чего стоит символика профессии героя! Ежедневно присутствуя при физиологическом рождении человека, он лишь *принимает* то, что дает ему женщина...

Следующей встречи с фильмами Хитиловой пришлось ждать ровно четыре года. Ожидание не было напрасным.

Вначале был «Потолок». Среднеметражный фильм, которым выпускница ФАМУ защитила в 1962 году диплом. Тогдашние зрители фильма не уставали поражаться его принципиальной новизне. Термин «чехословацкая новая волна» еще не был тогда в ходу, но через несколько лет, когда явление, обозначенное этими словами, станет сенсацией мирового экрана, скромный факт кинобиографии юной студентки ФАМУ будет справедливо расценен как один из манифестов нового направления в киноискусстве ЧССР.

Программность дипломной работы Хитиловой очевидна даже сегодня. Вот сюжет картины. Решив поправить свое материальное положение, молодая студентка поступает на работу в салон мод. Эффектная красота новой манекенщины привлекает внимание обеспеченных посетителей. Однако ей понадобилось не так много времени, чтобы сквозь внешнюю привлекательность «сладкой жизни» своих клиентов разглядеть их обывательски-мещанскую сущность. Устав от имитации полнокровного существования, справедливо возненавидев людей, в кругу которых она вращалась, девушка уезжает из города, надеясь на новом месте начать новую жизнь.

«Ну и что?— можете сказать вы.— Подумаешь, сюжет! Разве мало таких было!»

Много. Но — не в чехословацком кино 1962 года. Успехи национальной кинематографии того времени связаны с фильмами, базирующимися на сюжетах традиционных,— назову хотя бы прекрасную ленту Иржи Крейчика «Высший принцип». Что же касается конфликтных разговоров о молодежи, размышлений о бездуховности, о распадающихся связях между людьми — в то время считалось: в социалистическом мире не может быть места этим злокозненным выдумкам Антониони, Феллини, Годара и других буржуазных кинематографистов. Вспомним гневные протесты (хочется верить, искренние) и открытые письма (сочиненные, хочется верить, не под диктовку) советских режиссеров своим западноевропейским коллегам.

Вспомним, наконец, то, что окончательный официальный расчет со сталинизмом произошел в Чехословакии лишь в 1963 году, на XIII съезде КПЧ. (Этой запоздалостью, мне кажется, можно объяснить многие последующие события.) Картина Хитиловой появилась в год, когда еще действовал запрет на антимещанскую киносатиру «Три желания», поставленную Яном Кадаром и Эльмаром Клоссом в 1958-м. В год, когда тысячам безвинно пострадавших в начале пятидесятых еще не были возвращены честные имена...

Но новизна «Потолка» отнюдь не исчерпывается сюжетом фильма. Ее определяет и удивительное единство сути кинорасказа и его поистине чарующей формы.

Нередко приходится слышать, что формотворчество Хитиловой не оригинально — всего лишь перенесенные на чешскую почву открытия представителей французской «новой волны». Действительно, «синема-верите» в соединении с элементами обычного игрового кинематографа — это классический метод Годара, с картинами которого студентка ФАМУ, по-видимому, имела возможность ознакомиться. Правда, Годара и Малля, Маркера и Руша тоже трудно назвать первооткрывателями. Вспомним, что «синема-верите» — лишь буквальный перевод русского выражения «киноправда», введенного в кинообиход Дзигой Вертовым. А «прямое кино» — парафраз его же «жизни врасплох».

Впрочем, в области киноязыка, мне кажется, вообще трудно открыть что-то новое. Скорее можно попытаться продолжить поиски в заданном направлении. Этим, по-моему, и занималась Хитилова в шестидесятые годы.

В ее творчестве, которое в результате сложилось как неповторимый и чисто национальный эстетический феномен, органично переплавились — разумеется, трансформированные яркой художнической индивидуальностью Хитиловой, ее грустной, а порой и очень едкой иронией — пластическое изящество французского авангарда, социальная ангажированность Вертова и годаровский пафос отрицания.

Ирония вообще — едва ли не определяющее свойство всех фильмов «чехословацкой новой волны». И если у Менцеля ирония растворена в неповторимой авторской интонации, в психологических характеристиках персонажей, у Формана — в удивительных драматургических ситуациях, то в картинах Хитиловой носителем родовых качеств художественного направления предстает, если можно так сказать, ироничность формы, неподражаемое структурное изящество кинопроизведений.

Впрочем, я немного забежал вперед. Или назад? Ведь следующий фильм Хитиловой, увиденный мною на XV Московском кинофестивале, даже отдаленно не напоминал ее классические ленты.

Задолго до просмотра «Волчьего логова» (1986) я уже от многих слышал, что это «большая неудача крупного мастера». Но все же, рискуя прослыть несмышленышем, я хочу высказать положительное отношение к картине.

Можно упрекать режиссера в том, что сюжет «Логова» (группа старшеклассников, отправившись на высокогорную турбазу, оказывается под властью коварных инопланетян, подвергающих ребят тяжелым физическим и моральным испытаниям) не всегда выдерживает смысловую нагрузку. Притча о вселенской значимости нравственного облика каждого землянина оборачивается временами то не очень глубокой социальной сатирой, то «хоррором», взятым напрокат у американцев.

И все же, думается, иногда необходим и такой фильм — абсолютно не похожий на предыдущие, неожиданный, повергающий знатоков в недоумение. Необходим хотя бы как профилактика от творческого застоя, как попытка вырваться из круга привычных представлений о себе и своем искусстве...

●

Несколько лет назад в наших магазинах иностранной книги продавался Оксфордский кинословарь. На суперобложке увесистого тома был воспроизведен удивительный кадр. В странно обставленной комнате две весьма экстравагантные девчонки отчаянно дурачатся. Они застыли в странных позах... Но главное даже не в этом. Само изображение раздроблено на десятки маленьких геометрических фигурок. И понимаешь, что если бы можно было увидеть этот кадр в движении, то через несколько

«Маргаритки»

секунд мы стали бы свидетелями окончательного распада изображения. Не стало бы ни комнаты, ни девчонок, ни игры. Ничего.

Кадр, который мудрые люди из Оксфорда решили поместить на обложку книги о наиболее важных явлениях мирового кинопроцесса, взят из фильма Веры Хитиловой «Маргаритки». Но речь пока не о нем. Визуально-смысловой образ, заключенный в знаменитом кадре, позволяет, мне кажется, наиболее адекватно воспринять показанный на фестивале хитиловский фильм 1979 года «Панельстори» («Панельные истории»).

Картина эта получила Гран-при фестиваля авторских фильмов в Сан-Ремо, и вполне заслуженно. Авторский почерк создательницы «Потолка» и «Маргариток» узнается мгновенно. Затаенная злость, объектом которой в фильме «Ставка — яблоко» были представители мужского рода, нашла здесь, как мне кажется, более точное социальное применение.

Угловатость, дискомфортность атмосферы фильма чувствуется сразу. Изящная небрежность, шрифтовой авангардизм

вступительных титров дают понять, что благостных чувств при просмотре мы не испытаем. Да и какие, право, благостные чувства, когда на экране — только что возведенный панельный дом, в который, с трудом передвигая ноги в непролазной грязи, вселяются счастливые новоселы!

Фильм дробится на множество микросюжетов — грустных и ернических, гротескных и драматичных. И так же,

«Панельные истории»

как «Маргаритки», наводит на невеселые мысли.

Построенный дом есть общественное благо. И стоит ли омрачать радость людей, акцентировать внимание на отдельных недостатках? Грязь — это, конечно, плохо. Недоделки строителей устраним в рабочем порядке. Кто-то не ужился с соседями — привыкнут. Женщина с детьми самовольно вселилась в квартиру? Уверяет, что она — жертва несправедливости? Ну, помилуйте, это же частности. Урегулируем, не волнуйтесь!

Нет, не частности. Заботясь о благополучии народа, нельзя закрывать глаза на положение человека. Пренебрежение интересами отдельных граждан может привести к тому, что эти проблемы, увеличиваясь в объеме, разбухнув, заслонят собой общее дело...

Едкий сарказм «Панель-стори» может быть объяснен отчаянием художника, к которому вовремя не прислушались. Ведь в фильме 1963 года «О чем-то ином», принесшем Хитиловой мировую славу, шла речь, по сути, о том же самом.

Две женщины, две судьбы, два фильма с автономными сюжетами, развивающимися параллельно. Более того — соединение в одной картине двух видов кинематографа — документального и игрового, поразившее двадцать пять лет назад знатоков кино. Да и в октябре 1987 года картина удивила меня тем, что Хитилова избрала, пожалуй, единственно верную форму изложения своих мыслей.

Лента лишена декларативности. В ней просто рассказаны две истории. Героиня первой — Эва Босакова, прославленная чехословацкая гимнастка. Во второй речь идет о некоей вымышленной домохозяйке. Босакова посвятила всю себя реализации своего жизненного предназначения. Спорт для нее — все. Мы и видим-то ее лишь на тренировках да на выступлениях. И говорит она только о гимнастике. Адскими, нечеловеческими усилиями оплачены все ее победы, всемирная слава, признание и любовь народа. А семья, дом? Женское счастье? О нем просто нет речи. Оно — для других. У Эвы есть муж, который ее любит и морально поддерживает, но счастье?..

А Вера, героиня второй истории, живет семьей, мужем, ребенком. И вдруг понимает, что с мужем ее давно уже ничто не связывает, что любовь ушла. Вера встречает другого мужчину, становится его любовницей. А когда решает открыться мужу, тот опережает ее сообщением о своей неверности. И только тут Вера понимает, что любила всегда только своего законного супруга.

Так в чем же смысл жизни? Где его искать — в работе или в семье? А может быть, где-то посередине? Да надо ли искать? Надо *жить*, сообразуясь со своей человеческой сущностью. И чем больших успехов в самореализации достигнет человек, тем более гармоничным станет общество... Впрочем, чувствую, что, делая такой категоричный вывод из этого фильма, я навязываю ему свою концепцию. Он действительно «о чем-то другом». Он — о бесконечной многовариантности жизни, представленной как в виде законченной сюжетной структуры, так и в форме «сырого» интервью. И именно это ощущение и поражало тогда своей удивительной новизной...

...«Мы вкушаем плоды райских деревьев» — не слышится ли вам в самом этом названии какая-то причудливая вычурность, горькая насмешка, некий предкризисный декаданс? Не слышится? Что ж, я не настаиваю на своих ощущениях. Картину с таким названием Хи-

тилова выпустила в 1969 году. Это была копродукция «Баррандова» с Бельгией. Участие западных партнеров, судя по всему, выразилось в финансировании проекта и предоставлении первоклассной пленки, с помощью которой только и можно было воплотить те изобразительные чудеса, которые были задуманы режиссером, оператором Ярославом Кучерой и художником Эстер Крумбаховой.

Быть может, я ошибаюсь, но мне кажется, что в биографии Хитиловой эта лента значима в основном своей фантастической изобразительной культурой. Предлагая свое участие, бельгийцы, очевидно, рассчитывали, что творческий коллектив, создавший «Маргаритки», сотворит нечто адекватное этой картине по удивительной визуальной изобретательности. Но этот их расчет, думаю, оправдался не вполне.

В «Маргаритках» разрушение сюжета — вполне естественный, более того, запланированный результат экспериментов с изображением, цветом, драматургией. Сюжет картины и существует для того, чтобы разрушиться подобно изображению в упоминавшемся кадре. Две девицы, героини «Маргариток», безобразничающие на экране, поняли однажды, что мир ненормален, что он неминуемо движется к катастрофе. Так стоит ли соблюдать приличия и корчить из себя пай-девочек? Ведь скоро все кончится!

Безумство формы этого фильма — отражение безумства мира, о котором он говорит.

В «Райских деревьях» сюжет более традиционен. Муж — жена — любовник. Последний к тому же еще и маньяк, убивающий женщин. Измена, расчет с любовником, осознание ошибки и возвращение к мужу. В фильме этот сюжет нужен лишь постольку, поскольку позволяет представить зрителю внутренний мир героини, исполненный экстравагантных пластических видений. Самое лучшее в фильме — его начало, когда мы еще ничего не знаем о сюжете. А видим лишь волшебную цветомузыку, в которой одинаково значимы переливание красок, пейзажные зарисовки и обнаженные человеческие фигуры...

...Я не знаю, чем занималась Вера Хитилова с 1969 по 1976 год. Но я знаю, что тот, кто лишил режиссера возможности ставить фильмы, поступил плохо. И, кажется, теперь я понял, почему первый после семилетнего перерыва фильм Хитиловой пропитан столь отчаянной агрессией...

И — последнее замечание. «Маргаритки» были увидены мною во время баррандовской ретроспективы в заполненном зале московского кинотеатра «Прага». Я боялся, что картину не примут и будут уходить, топая ногами. Но этого не произошло. Уходивших было мало, и ногами они не топали. А тем, кто остался, смотреть было, судя по всему, интересно. Во всяком случае, любопытно.

Так, быть может, настало время ознакомить с творчеством Хитиловой более широкие слои любителей кино?

Мирон Черненко

Евангелие от Мартина

Где-то ближе к концу фильма, когда его сюжет вдруг затормозит, запляшет на месте (к счастью, таких пауз, таких пустот в картине будет ничтожно мало, да и то в последней ее трети), придет в голову шальная мысль: а что, если вытянуть это повествование в прямую линию, в нормальную, хронологическую последовательность... Какой же невероятной продолжительности стал бы этот и так уже достаточно длинный фильм! Причем продолжительности не телевизионной (а «Тысячелетняя пчела», снятая Юраем Якубиско по одноименному роману Петера Яроша, известному и нашему читателю, появилась сначала в четырехсерийном телеварианте), самопроизвольно распадающейся на автономные эпизоды, с непременным финальным акцентом,— но повествовательности сугубо романной, эпической, многоплановой и многофигурной. Достаточно перечислить лишь самое важное, опорное, чтобы убедиться в том, как велика эта сага о трех поколениях деревенского рода Пиханда, начинающаяся в последние годы прошлого века, но

«Тысячелетняя пчела»

уходящая в ретроспекциях далеко назад, едва ли не к его середине, завершающаяся уже в нашем столетии, в годы первой мировой войны, в годы краха австро-венгерской «двуединой» монархии... И историю родоначальника этой фамилии, Мартина Пиханды, полюбившего некогда красавицу Желку, но женившегося на другой, нелюбимой, принесшей ему двоих сыновей и дочь. И историю сыновей этих: Валента, отправленного учиться в Прагу, вернувшегося паничем-юристом, тоже, подобно отцу своему, бросившего любимую и женившегося на богатенькой, на дочери местного магната, чтобы потом пустить по миру второго сына старого Мартина, Само, железнодорожного рабочего, вечного бунтаря, вступившего в одну из первых социал-демократических организаций; и историю дочери, Кристины, вышедшей замуж за кузнеца Матея, овдовевшей, вышедшей замуж еще раз, за женатого, ставшей третьей в этой странно-трагической семье, потерявшей и нового мужа и теперь вдовевшей вдвоем с его первой, полусумасшедшей женой...

...И это только одно поколение персонажей, даже — только часть поколения, более других выходящая на авансцену сюжета. А за ним на экране мельтешит, взрослея и старея, поколение следующее, еще более многочисленное, все более ветвящееся, несмотря на то что его преследуют непрерывные насильственные смерти, пули жандармов во время демонстраций и карательных экспедиций, гранаты и снаряды на фронтах империалистической войны. Я не говорю уже о судьбах и характерах многочисленных соседей, родственников и свойственников, встречных и поперечных людей, которых мы едва успеваем увидеть и заметить, но которые проходят по сюжету порою на всем его протяжении, как тот странный бродячий философ, что появляется невесть откуда и уходит невесть куда, успев лишь еще раз накаркать неминуемую войну...

Между тем «Тысячелетняя пчела» идет всего (!) около трех незаметных часов, не теряя ничего из обстоятельств жизни и смерти всех названных и неназванных персонажей этого многоголосого повествования, не оставляя ни на мгновение ощущения фрагментарности, отрывочности, клочковатости. Напротив, сплавляя всю эту кажущуюся какофонию судеб, внутренних монологов, страстей по героям, событий, поступков, реальных и ирреальных обстоятельств в гармоническое целое, в сагу о неистребимом словацком народе, не теряющем своей национальной, культурной, языковой независимости в самых неблагоприятных исторических условиях. И даже не столько о народе, хотя фильм Якубиско вполне мог бы удовлетворить любознательность

«Тысячелетняя пчела» («Tisicrocna vcela»).

По одноименному роману *Петера Яроша*. Авторы сценария *Петер Ярош, Юрай Якубиско*. Режиссер *Юрай Якубиско*. Оператор *Станислав Доршиц*. Художник *Милош Калина*. Композитор *Петр Гапка*. Производство «Колиба» (Чехословакия). 1983.

представителей самых неожиданных научных профессий — от этнографов и антропологов до политологов и историков европейской государственности,— сколько о чем-то куда менее уловимом, определимом словесно: об этническом времени, о времени, не знающем хронологии, в котором народ существует как бы независимо от конкретных исторических событий.

Ибо не все ли равно, когда именно начинается эта сага о Пиханда и когда именно кончается,— важно то, что из долгой жизни народа, содержащей тысячи и тысячи таких Пиханд, извлекается этот род, эта семья, эта «фамилия», если употребить более древний и более приличествующий ситуации термин. Извлекается один из тысяч и тысяч отрезков, в котором как в капле воды содержится вся история нации в целом, с незапамятных прошлых времен до непредугадываемых времен будущих. Иначе говоря, речь идет о том, что летопись словацкого села Липтова, несмотря на самые что ни на есть реальные и документированные обстоятельства реальной истории Европы конца минувшего — начала нынешнего века, разворачивается в каком-то особом времени, сродни фольклорному, живущему по совершенно иным законам. Эти законы отмеряют ритм существования не только сменой времен года, не только неспешным и неизменным ритмом сельского бытия, но прежде всего теми чудесными, невероятными обстоятельствами, каждое из которых могло стать и становилось начальной точкой любого летосчисления. «Той зимой из-под снега росли грибы,— вспоминает в своей книжечке Мартин Пиханда,— и было их столько, что я вынужден был раздеться донага и набрать полные штаны и рубаху»... Или еще: «Когда падал цветной дождь вперемешку с жабами, словно в священном писании...» Или, того пуще, когда — чудо из чудес — «огромная шаровая молния прокатилась по главной улице, ушла за околицу и сожгла мельницу»... Или, наконец, то, чего уже не смог и не успел внести в свою летопись старый Мартин: пал на землю такой мороз, что в подвале вино превратилось в лед, разорвавший бутыли, корчаги, фляги и баклаги, смешавший эту искристую изморозь со стеклянной пудрой, отчего и умер веселый мудрец Пиханда...

Впрочем, не только время в «Тысячелетней пчеле» отсчитывается по фольклорному извечному счету, но и места действия, которые, словно в новейших физических теориях, отнюдь не отделены друг от друга непроницаемой стеной, а представляют собой просто разные характеристики единого, неразрывного пространства-времени. Действие фильма Якубиско словно покачивается на волнах этого пространства-времени, поворачиваясь к нам то одной, то другой стороной. Потому в сюжете так несущественны и незаметны паузы, пропуски между событиями, которые отстоят друг от друга на десятилетия. Потому исторические обстоятельства, оказавшие прямое и определяющее влияние на судьбу народа, торопливо и бегло проговариваются на экране, словно нечто случайное, не стоящее внимания, а эпизоды локальные, не более чем аттракционные — вроде похорон старика Пиханды, превращаются на наших глазах в жизнерадостное, искрящееся весельем языческое действо, расписываются так подробно и так любовно. И самое невероятное то, что неожиданная эта иерархия событий, персонажей, обстоятельств отнюдь не вызывает удивления — здесь, в этом вечном мире народного бытия, так и должно быть, только так и может быть. Иначе как же разобраться в судьбах всех, кто населяет экран, демографическая плотность которого, кажется, превышает все допустимые санитарные нормы? Иначе как разобраться, как вспомнить: а это кто, а это, а что они делали раньше? И оказывается также, что и это не имеет никакого значения, ибо эти люди могли и не появляться раньше, живя тем не менее как бы в соседстве с сюжетом, в той части истории народа, которая просто пока не описана кинематографом. Она пока еще существует в памяти какого-нибудь другого Мартина Пиханды, деревенского философа и каменщика, пчеловода и землепашца, любителя прекрасного пола и выпивохи, и посейчас неспешно и несуетливо описывающего в своей книжице все маломальски существенное в жизни своей собственной и детей своих и внуков, друзей и соседей, случайных знакомцев и калик перехожих, словаков и венгров, цыган и евреев, чехов и немцев — всех тех, кто жил в этих горах или живет ныне, кто достоин попасть в эту аккуратно переплетенную летопись словацкой народной жизни, в это евангелие от Мартина, святого и грешного в то же самое время — как и народ, частью которого он является до сих пор.

Юрай Якубиско:

«Я — ОПТИМИСТ»

Интервью ведет Михаил Брашинский

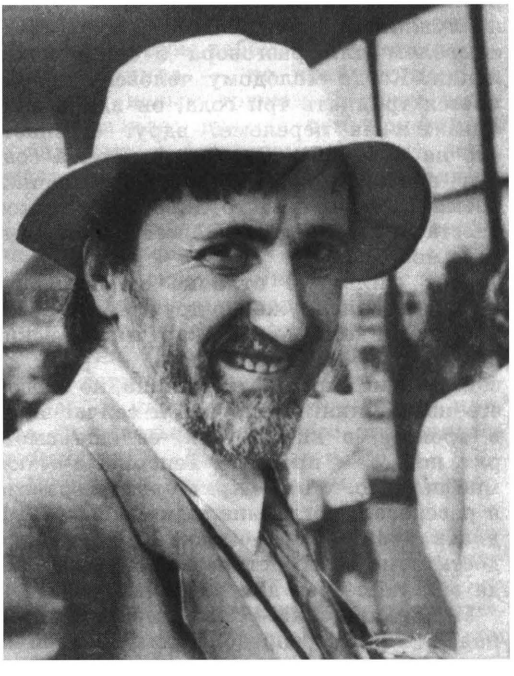
Первым делом Юрай Якубиско показывает мне свой дневник. Свою гордость, свое нескончаемое произведение, которое творится изо дня в день. Весь он, от корешка, от первой проставленной даты до причудливых и смешных, страшноватых и узнаваемых иллюстраций — ироническая хроника дней художника-режиссера, антикварный чердак фантазера-сказителя, где виденья, привиденья, наброски, замыслы, состоявшиеся и неосуществленные...

М. Брашинский. Вы рисуете фильм, прежде чем снимать?

Ю. Якубиско. Да, конечно! Ведь по своей первой профессии я художник-график. Кроме того, в трех из девяти снятых мною фильмов я был и оператором...

М. Брашинский. Так, значит, вы и есть самый что ни на есть «автор», монопольный творец «авторского кино»? Наверное, у вас есть какие-то особые привязанности или, скажем так, фрагменты живой и неживой природы, которые вы считаете особенно «киногеничными», своими, не будучи в силах от них отказаться?

Ю. Якубиско. Конечно, есть и, конечно, они повторяются, переходят из фильма в фильм. Не могу, например, обойтись без юмора даже в самом серьезном разговоре. Обожаю музыку и отвожу ей в своих картинах немалое место. Если говорить с людьми на языке эмоций, без музыки не обойтись. Есть у меня и какие-то определенные излюбленные мотивы, объекты, за которыми я люблю вести наблюдение — из них и складывается образный строй фильма. Стоит ли, однако, заниматься перечислением? Скажу только, что и актеры, и натура, и все в моих картинах — следствие моих привязанностей. Иногда эти пристрастия сильнее меня, и тогда мне приходится выжимать из материала, из бедных актеров то, что они не способны мне дать. Это как тяжкий крест, как проклятие...



Юрай Якубиско
Фото И. Гневашева

●

«Широкая публика Якубиско у нас не знает. Не по своей вине. Зрители ретроспектив, фестивальные спринтеры — те наверняка помнят «Тысячелетнюю пчелу», помнят радость открытия не похожего ни на что мира и нового имени — нового, увы, только для них. А другие? А не москвичи? В итальянской энциклопедии «Спетакколо», изданной в 1976 году, статья о Якубиско есть, а в нашем свежайшем «Кинословаре»?..» — думаю я и, пряча неловкость, прошу режиссера рассказать о себе.

•

Ю. Якубиско. Я пришел в кинематограф, когда он экспериментировал с изображением, с кадром... Господи, уже четверть века с тех пор пролетело!.. Начал с короткометражных и среднеметражных картин, и, может быть, потому, что мне такие эксперименты были интересны, меня как-то сразу окрестили авангардистом. Мой первый большой фильм — он назывался «Христов возраст» — был также экспериментом. Христа, как известно, распяли в тридцать три года — это послужило мне точкой отсчета, отправным символом для разговора о моем поколении. Когда молодому человеку исполняется тридцать три года, он вдруг оказывается на переломе: вдруг осознает, что не мир вертится вокруг него, а совсем наоборот. Это возраст взросления, время болезненное, трудное, как всякое расставание,— ведь мы навсегда прощаемся с молодостью.

Этот фильм, в отличие от предыдущих, снимался уже по-другому: его образы возникали не как «картины», «эскизы» — изображение здесь уже не содержание экранного зрелища, но способ его изложения. Лента эта и сейчас идет в прокате, в киноклубах, ее еще смотрят, но это — прошлое. Теперь я думаю: мне повезло, что о «Христовом возрасте» я рассказал, когда мне самому было двадцать девять лет,— рассказ получился достаточно оптимистическим, ведь я тогда еще не созрел для распятия.

М. Брашинский. Как сказалась принадлежность к определенному историческому и художественному поколению на вашем эстетическом опыте?

Ю. Якубиско. Конечно, в какой-то момент эта общность сыграла значительную роль. Нас, активно заявивших о себе в начале — середине 60-х, называли «чехословацкой новой волной». Но когда направление начало определяться, я уехал в Словакию и стал там как бы одиноким путником. Так уж сложилось, что я, отчасти против своей воли, выпал из общего процесса, хотя, естественно, проблемы поколения были и моими проблемами. У нас была, в общем, одна программа, одни устремления, идеалы, кумиры. Нам повезло со временем. В ФАМУ, в нашей киноакадемии, в нашей alma mater, мы могли смотреть лучшие фильмы прошлого (что касается меня, то ближе других мне был Эйзенштейн) и одновременно фильмы, которые говорили о будущем,— Феллини, Антониони, Годара. То, с чего начинался кинематограф, и то, к чему он пришел. Мы дружили, помогая друг другу. У Веры Хитиловой я работал помощником режиссера, у Яромила Иреша — оператором (к тому же мы вместе написали один сценарий), у Эдварда Шорма даже играл с одной очень известной чешской актрисой. Потом поколение как общность распалось, каждый пошел своим путем...

М. Брашинский. Тень классического киноэпоса — не витала ли она над вами в работе над «Тысячелетней пчелой»: фильмы Эйзенштейна или, скажем, «XX век» Бертолуччи?

Ю. Якубиско. Впервые я увидел фильм Бертолуччи уже после того, как снял свой собственный. Жаль, мог бы, вероятно, избежать некоторых ошибок. Интересно, что Бертолуччи был председателем жюри на кинофестивале в Венеции, где демонстрировалась «Тысячелетняя пчела». Там мы сообща решили, что «Пчела» — это как бы восточноевропейский слепок с той исторической ситуации, о которой по-итальянски повествует «XX век». Импульсом к моему фильму была, скорее, «Сибириада» Кончаловского. Я имею в виду дух ленты. За три часа, которые длится «Пчела», перед нами проходят судьбы трех поколений. Меня необычайно волнует, как жили мои предки и как будут жить мои дети. Об этом фильм. Именно поэтому он пользовался таким успехом в Чехословакии. За три месяца его посмотрело два миллиона зрителей. Для вас эта цифра мало что значит, а для нас это большая победа. Были даже предложения показывать фильм ночью, чтобы удовлетворить всех желающих.

М. Брашинский. А мне показалось, что история для вас — что-то вроде питательной среды для Мифа.

Ю. Якубиско. В сущности, это так. Все читали «Сто лет одиночества» Маркеса. И о «Тысячелетней пчеле» говорили как о произведении «магического реализма». Речь шла о том, может ли сказка быть правдивее реальности. Я был приятно удивлен, поняв, что «магическим реализмом» я и занимаюсь всю жизнь. Хотя, конечно, это можно назвать каким угодно реализмом. Но, в сущности, я всегда рассказывал истории о вещах, которые, может, и кажутся нереальными, но непременно правдоподобными. Я думаю, что миссия искусства — потрясти человека, заставить его испытывать ужас.

Конечно, этим занимаются и в Голливуде, но тут необходимо разграничить — какой ужас. Есть священный ужас, вселяющий в человека ощущение правды бытия, дающий ему дополнительные импульсы, желание жить, и есть тот, который влияет на него пессимистически, вызывает чувство страха. Когда я посмотрел фильм «Челюсти», мне было страшно даже в простую речку войти. Но это уже вопрос морали — чем удивлять...

...В последнее время я много работаю на Западе, делаю копродукции, но всегда стараюсь связать их как-то с моими национальными корнями. В мыслях и произведениях я часто возвращаюсь к своей молодости, и это всегда помогает. Ведь человек не может без конца выдумывать, он должен черпать вдохновение из того, что когда-то пережил, увидел, узнал. Творчество для меня — это воспоминания, которые со временем обрастают вымыслом. Сейчас я заканчиваю работу над сценарием нового фильма. Он будет называться «Сижу на ветке» и охватывать период с 1945 года до запуска первого космического спутника. Это история двух парней: у одного обе руки правые, у другого — левые, и когда они вместе, это само совершенство. Как водится, в их жизнь вмешивается женщина, и, не пережив с ней интимной близости, они тем не менее становятся родителями ее ребенка. А она уходит. Друзья воспитывают девочку, пока дочь не вырастает точной копией матери — в том возрасте, когда она их покинула. Это, впрочем, чисто внешнее сходство и внешняя сторона фильма. Суть его — преображенное фантазией воспоминание о моей молодости, о наших послевоенных играх... Как-то в детстве я нашел пистолет с обоймой, и мы с приятелем стали играть: кто кого подстрелит. Носились друг от друга, как зайцы. Поскольку я не умел хорошо стрелять и умел хорошо бегать, то я, слава богу, не стал ни убийцей, ни жертвой. Послевоенное время рождало удивительные истории и удивительные судьбы, моим сверстникам довелось пережить много трагического, магического, неправдоподобного, но все это происходило в жизни, в моей жизни. Надо всегда помнить о своем мире и о себе — перед зрителем очень трудно притворяться.

М. Брашинский. Ну, а как же быть с «Госпожой Метелицей» по братьям Гримм — что вызвало ее к жизни?

Ю. Якубиско. «Тысячелетнюю пчелу» часть критики нарекла «современной сказкой», достаточно волшебной и не слишком реалистичной — вот я и решил снять настоящую сказку. Я ведь тоже в свое время рассказывал дочке сказки, добавляя кое-что от себя. Сюжет исходил от студии — у нас существует соглашение с ФРГ, по которому мы должны снять вместе пятнадцать сказок. Раньше я этим никогда не занимался, зато люблю использовать в своих фильмах разные жанры и никогда не снимаю в одном, заранее выбранном. Ведь и в «Пчеле» сочетаются народная эпопея, притча, бурлеск. Не скажу, чтобы работа над «Метелицей» меня обеднила — по крайней мере, я научился новым трюкам. К тому же у меня правило: прежде чем приступить к важному и серьезному фильму, надо отдохнуть, чтобы собраться с мыслями.

М. Брашинский. Чем был обусловлен выбор Джульетты Мазины на главную роль в этом фильме?

Ю. Якубиско. Во многом — случаем. Мазина давно не появлялась на экране. Я спросил, не согласится ли она сняться у меня. Поскольку своих детей у нее нет, а детей она очень любит, она согласилась. Я надеюсь, что этот фильм принес ей счастье: после него она снялась у Феллини в «Джинджер и Фред».

М. Брашинский. Как вам с ней работалось?

Ю. Якубиско. Она удивительно трудоспособна и не знает усталости. Мы снимали в Чехословакии, когда там вообще не было снега, и ничего другого не оставалось, как обдувать ее, Метелицу, пухом и перьями из ветродуя. После каждого кадра ей приходилось вынимать их отовсюду — из глаз, из волос. Однажды нам нужно было поработать в воскресенье, и я принялся, извиняясь, объяснять ей необходимость этой съемки. Она сказала: «А почему, собственно, вы так беспокоитесь?» Я ответил: «Вы католичка, и воскресный день для вас святой — вы должны не работать, а молиться». Она рассмеялась: «Об этом нечего говорить. Работа — лучшее из всех богослужений»...

...Мазина долго не играла, примерно пятнадцать лет. Ей было страшно вновь показаться перед публикой — она знала, что постарела. Когда речь зашла о костюме, у нас разгорелись бесконечные дискуссии: что ей открыть, что закрыть, как гримироваться. Я было совсем растерялся и решил в отчаянии, что ее лучше всего снять со спущенным забралом, только

глаза оставить — с глазами у нее полный порядок. «Неужели с годами она потеряла чувство юмора?»— думал я. Но когда начались съемки, все проблемы исчезли.

М. Брашинский. Если правда, что каждый фильм — это своего рода послание, то возникает вопрос: кому? Как проблема «духовного послания» связана с коммерцией?

Ю. Якубиско. Хороший, настоящий, честный фильм может стать или не стать коммерческим. Когда же коммерция присутствует изначально, уже в замысле, ничего путного не выйдет.

В последнее время я очень увлечен идеей создания универсального фильма. Приступая к «Тысячелетней пчеле», я стремился к тому, чтобы этот фильм нашел отклик во многих социальных слоях, у людей самых разных, непохожих. В одном письме зрительница призналась мне, что этот фильм мог бы быть и о судьбе ее дедушки, которого она себе примерно так и представляла. А в Венеции парень из Венесуэлы сказал, что на экране он увидел свой край и своих предков.

Когда я был маленьким, я начал учить эсперанто. В эсперанто, думал я,— чуть-чуть из каждого языка, и если выучишь его как следует, сможешь потом понимать все языки на свете. Эсперанто — язык будущего! Только теперь я понял, что искал не там; фильм — вот современное эсперанто!

...Я думаю, что эпоха экспериментов в кинематографе уже завершилась. Сложился богатый киноалфавит, с помощью которого можно писать совершенные кинороманы. Я не политик, я занимаюсь искусством, но чем дальше, тем больше убеждаюсь, что и мои фильмы делают (в какой-то степени) политику. Потому что если мне удастся снять фильм, который перешагнет границы Чехословакии и его увидят во Франции, в Америке, в Советском Союзе,— значит мне удастся зрителям других стран рассказать о моем народе и таким образом способствовать взаимоузнаванию и взаимопониманию. Сейчас, когда ситуация в мире так сложна, только через самопознание и взаимопонимание можно достичь полного доверия.

М. Брашинский. Судя по всему — вы оптимист?

Ю. Якубиско. Да!

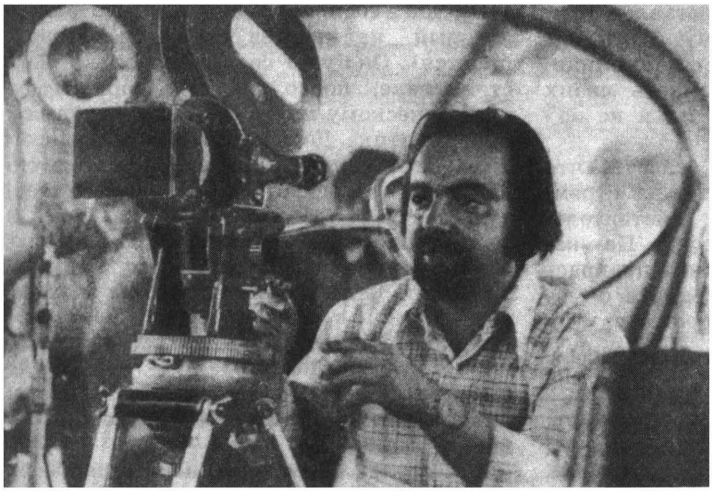
Душан Клейн:

«Как поэты борются за перестройку?»

Интервью ведет А. Киселев

А. Киселев. Некоторые ваши фильмы демонстрировались в нашей стране, например, «Тайна золотого Будды». Но раньше это были преимущественно детективы, а теперь, на ретроспективе киностудии «Баррандов», вы представлены двумя работами из своей комедийной трилогии «О том, как поэты...». Расскажите, как среди героев таких лент, как, скажем, «Один из них убийца», «Дело мертвых одноклассников» или «Ставка на номер тринадцать», появились мирные поэты.

Д. Клейн. Свой первый фильм я снял очень рано — мне было чуть больше двадцати лет. Это была экранизация книги Владимира Кернера «Плацкарта без возврата» («Билет в одну сторону»). Речь в ней шла о девушке, которая во время войны оказалась в Германии. После войны она вернулась к своей матери, но выясняется, что та, немецкая семья, стала ей настолько близкой и родной, что жить без нее она уже не может. Заканчивалась картина тем, что девушка эмигрирует в ФРГ и мать теряет ее вновь.



Душан Клейн

Я снял этот фильм в 1964 году, а к следующему приступил только в 1970-м. В этот промежуток уместилась моя служба в армии и события 1968 года в нашей стране.

Потом в течение примерно десяти лет я снимал детективы — точнее, психологические детективы. За это время, понятно, я несколько подустал от «криминала». А к началу 80-х вырос мой сын, и его проблемы перестали казаться мне такими уж детскими, они всерьез заинтересовали меня — как человека и как художника. Совпало с этой личной ситуацией и то, что мне в руки попала книга Владислава Пхачки «Как мир теряет поэтов»: она настолько соответствовала моим неясным еще тогда планам, что теперь наша тогдашняя встреча кажется мне просто закономерной. Так родилась первая часть нашей трилогии — фильм «О том, как мир теряет поэтов».

Надо сказать, что никто не предполагал, что картина будет иметь успех. После того как мы ее сняли, она около года лежала «на полке» — студия считала, что ее прокат окажется нерентабельным. Нам так и говорили: ваш фильм провалится, даже пленку мы получили самую плохую — «орво-колор». Однако когда лента вышла на экраны, оказалось, что очень многим зрителям импонируют ее настроение, ее герои, камерная поэтика, в которой она снята. К тому же картина понравилась одновременно и критике, что вообще бывает не часто.

Я полюбил своих героев. В первой части они были гимназистами, встречались с первой любовью, соизмеряли свои подростковые, юношеские идеалы с реальностью. Нам со сценаристом казалось, что эти характеры еще не полностью исчерпали себя, и мы решили снять продолжение. Фильм «О том, как поэты теряют иллюзии» — о тех же героях, только повзрослевших. Теперь они студенты, а комедии про студенческую жизнь всегда пользовались популярностью — может быть, из-за того, что их корни в бесшабашном и веселом капустнике... Не знаю... Во всяком случае, мы снимали не на пустом месте: у студенческой комедии есть традиции, и восходят они чуть ли не к эпохе античности.

Вторая часть (сужу опять же по отзывам критиков) нам удалась едва ли не лучше, чем первая. Быть может, потому что студенческий юмор нам все же ближе по возрасту. Уже отсняв вторую картину, мы пришли к выводу, что дилогия наша не производит впечатления законченного произведения. Хотелось как-то завершить разговор о полюбившихся нам персонажах. Проходит юность, и начинается самая обычная жизнь. И что же тогда делают поэты? Так появилась третья часть: «О том, как поэтам нравится жизнь». Мы хотели показать, что приходит на смену юношеским иллюзиям. При столкновении с миром взрослых можно, конечно, стать циником, но можно остаться идеалистом: все зависит не только от обстоятельств, но и от самого человека. Ведь идеалы не есть что-то привнесенное, умозрительное. Их формирует сама жизнь, она же и изменяет. Только жизнь не так однородна, как принято думать. Мы говорим «жестокая». Да. Но практически никогда не бывает ситуации, чтобы

один человек был противопоставлен всей жизни, бытию как таковому. В любом конфликте у него всегда есть союзники. Идеалисты не одиноки: увидеть своих единомышленников, любить их и не изменять им — вот главное.

А. Киселев. Можно ли сказать, что вся ваша трилогия строилась на стремлении найти в современной действительности положительного героя? Не кажется ли вам, что «Поэты» — это прекрасная фантазия, современная сказка о молодежи — сказка, по которой все так истосковались?

Д. Клейн. Отчасти это действительно сказка, да ведь любое жанровое кино — это всегда сказка, не только комедия, но и мелодрама, и триллер. Это законы жанра. Но вместе с тем не хотелось бы впадать в крайности. Сейчас в кино о молодом герое говорят обязательно с пафосом — либо обличительным, показывая трудные семьи, алкоголиков, наркоманов; либо восторженным, предлагая зрителю любоваться переводными картинками, на которых изображены некие бесполые тени, чуть ли не ангелы. Нормальная же молодежь, у которой все вроде бы в порядке, как-то никого не волнует, о ней не говорят. Мы же показали именно таких героев — обычных молодых людей — их жизнь тоже может быть интересной и по-своему конфликтной. На первый взгляд среди молодежи очень мало «поэтов», но это не так. Просто самые резкие радикалы, эпатирующие общество, всегда обращают на себя внимание — это естественно, понятно, а нормальные ребята не хотят или не умеют выделяться, они не так видны. Но они существуют, и их больше. К тому же хотелось бы, чтобы их было еще больше — в конечном итоге именно они составляют фундамент любой нации, любого народа.

А. Киселев. И тем не менее не кажется ли вам, что рецепты, которые вы даете в своей картине, несколько устарели? Мир изменился, он требует сейчас более активной, определенной позиции от каждого — и от молодого человека в том числе? Не кажется ли вам, что сейчас можно было бы снять четвертую серию «Поэтов»?

Д. Клейн. «О том, как поэты борются за перестройку»? Любопытно... Но у нас в чехословацком кино еще никакой перестройки нет, мы пока только говорим о ней. Да, время, наверное, действительно изменилось...

Сейчас я собираюсь делать новый фильм, который называется «Голуби возвращаются». Он будет снят в несколько иной стилистике, поскольку мы обращаемся к трагическому материалу, к трагической проблематике. Действие картины происходит в лечебнице для алкоголиков. Кое-что из того, что могло бы войти в четвертую часть «Поэтов», наверняка будет в этом фильме, но он уже, к сожалению, не о «поэтах». Потому что «поэты» не пьют. Мне не хотелось бы с головой уходить в безысходность: когда мы говорим об алкоголизме, это всегда драма, но когда об алкоголиках — это всегда анекдот. Где-то между этими полюсами должна проходить линия моей новой картины.

А. Киселев. Ваши картины всегда имели большой успех, причем, что важно, успех именно зрительский. Обычно между жанром и коммерческим кино ставят знак равенства. Всегда ли коммерческий по своей стилистике фильм приносит доход? Что вообще делает фильм «бестселлером»?

Д. Клейн. Это очень сложный вопрос. Для нашей небольшои страны он вообще больной: нашим картинам очень трудно окупиться, а тем более принести доход. И многие пытаются бороться за кассу. Бывает, что возникает крен в сторону кича, эротики, сентиментальности... Во всем этом нет ничего плохого, кроме того что зритель постепенно может привыкнуть и в результате ходить в кино только за этим. Что, кстати, вовсе не обязательно принесет большой доход. Мне кажется, что людей, которые ищут в кино искусство, больше, чем охотников за эротикой. Не говорю об эротике, но порнография вообще интересна только до тех пор, пока запретна.

Есть фильмы, которые становятся «бестселлерами» на первый взгляд совершенно неожиданно. Но стоит приглядеться, и становится ясно, что они просто попали в «десятку» общественного интереса. И тогда даже полудокументальный фильм становится популярным, как, например, фильм Смычека «Почему?», который показывался в Москве.

Мне кажется, что коммерческим фильм делают высокий профессионализм и правда о современности. Зритель, даже если он не отдает себе в этом отчета, сразу видит, что ему подсовывают. Для того чтобы провести время, подойдет и ложь. Но ложь не становится «бестселлером». Им становится правда, важная для общества в данный момент.

Резюме

Татьяна Хлоплянкина

Что в неводе?

Как у человека, причастного к кино, у меня иногда спрашивают совета:

— У нас тут фильм идет заграничный (следует название). Смотреть или нет?

И часто приходится признаваться, что название я слышу впервые. Это удивляет моих собеседников. Конечно, критик, специально не занимающийся зарубежным кино, не может видеть все, что там производится. Но хотя бы краем уха слышать, знать, представлять, что стоит за тем или иным названием, — он может?

Невод в океан, именуемый мировым кинематографом, забрасывается нашими закупочными организациями достаточно регулярно, чтобы все мало-мальски ценное, достойное внимания попало на наш с вами берег, то есть на наш экран. Правда, почему-то все же киты и средних размеров рыба в сети нашего кинопроката, как правило, не попадают, зато всякая мелочь вылавливается. Поэтому иногда даже возникает ощущение, что то современное зарубежное кино, которое мы знаем по фестивалям, специализированным просмотрам, прессе, и зарубежные фильмы, демонстрирующиеся на наших экранах, — это два совершенно разных потока.

К примеру, престиж польского кино всегда — даже в периоды его спадов — был достаточно высок. Последний Московский международный кинофестиваль еще раз подтвердил это. На «поляков» шли, ехали на другой конец города, жертвуя иной раз фильмами прославленных западных режиссеров.

И вот после этих побед, одержанных на нашем фестивале польским кино, на экран выходят **«Должники смерти»**...

«Должники смерти» («Dłużnicy śmierci») Авторы сценария *Мацей Зенон Бордович, Влодзимеж Голашевский* (по мотивам повести Мацея Зенона Бордовича «Продавцы яблок»). Режиссер *Влодзимеж Голашевский* (Польша)

...Действие картины разворачивается в первые послевоенные годы.

Глухомань. Осень. Темный колорит. Поначалу вообще возникает ощущение, что на экране все время ночь. Ночью, как известно, все кошки серы — да и люди, выступающие из тьмы, кажутся нам одинаковыми. Все они вооружены. Все одеты в разномастную — полувоенную, полугражданскую одежду. Все воюют друг с другом и в чем-то друг друга подозревают... Вот уже, кажется, треть фильма минула, а ты все еще не можешь сориентироваться в этой мешанине драк, допросов, яростных перепалок. Быть может, авторы преследовали именно эту цель — передать ужас жизни в стране, ввергнутой в междоусобную войну, где нет уже ни линии фронта, ни тыла, где все сместилось, перемешалось? Да, эта цель в фильме просматривается, и в какой-то степени она даже достигнута, но еще яснее просматривается другое — растерянность авторов перед поистине трагическим материалом, положенным в основу их ленты. Если попытаться вычленить из сплетения эпизодов сюжет фильма, то он достаточно прост: в тюрьме сидят несколько заключенных. Один из них — разыскиваемый милицией Гром — главарь местной банды. Но выяснить, кто из шестерых Гром, милиционерам долго не удается. Нам же, честно говоря, это вообще неинтересно. Авторы, как и их герои, словно бы тоже заблудились в ночи, не определив для себя с самого начала, что же они собираются снимать — честный ли детектив, где должны быть четко сформулированы условия задачи, которую предстоит разгадать героям и зрителям, или народную драму, повествующую о сложнейшем периоде в истории Польши? Для того чтобы быть детективом, фильму не хватает ясности. Для того чтоб возвыситься до драмы, фильму, как ни странно, не хватает того же самого — ясности, то есть ясного понимания, что эти люди —

непрерывно грозящие друг другу оружием, бранящиеся, избивающие один другого — сыновья одного народа, и, следовательно, братоубийственная их вражда трагична.

Довольно странное впечатление производит и болгарская лента «Поэма» — при том, что начало ее весьма интригующе: молодая женщина, взвинченная, постоянно курящая, существующая, как кажется, на грани нервного срыва, лихорадочно ищет транспорт, чтобы добраться из Софии в маленькую деревушку под названием Ваклия. Автобус в эту Ваклию уже ушел, женщина добирается на грузовике до развилки, а потом пытается идти пешком, таща за собой тяжелый чемодан и попутно отбиваясь от приставаний какого-то пошловатого типа, который тоже едет в Ваклию на своей машине и предлагает героине свои услуги. Рискованные виражи, странный, обрывочный разговор...

Впрочем, очень скоро все выясняется. Женщина, так спешившая в Ваклию,— медсестра, которой предстоит здесь работать (правда, непонятно, почему нужно было бежать к этому месту назначения так лихорадочно, нервно, как будто спасаясь от погони). Мужчина, подвезший Асю (так зовут героиню),— местный житель. Но никакой любовной драмы между Асей и ее странным попутчиком не произойдет. Более того — очень скоро мы обнаружим, что вместе с персонажами фильма на весьма рискованной скорости мы влетели не в любовный, а в производственный сюжет — правда, с несколько экологическим уклоном, что теперь модно.

В селе, где начинает медицинскую практику Ася, катастрофически не хватает воды. Трудно оказать своевременную помощь роженице, невозможно соблюдать элементарные правила гигиены. Между тем источников возле деревни достаточно, но они находятся на территории кладбища. Ася предлагает перенести кладбище на другое место. Старики сопротивляются: кладбище — это память о близких. Возникает чудовищная в своей сущности дилемма: что важнее сегодня людям — кладбище или вода?

Сделаю маленькое отступление. Лет 15—20 назад среди интеллектуалов имела хождение некая логическая задача. Предположим, на ваших глазах тонут два человека — известный академик и безвестный слесарь. Кого вы кинетесь спасать в первую очередь? Мне кажется, что подобные логические задачи ложны (а следовательно, и безнравственны) в самой своей основе. Если два человека тонут на ваших глазах, вы кинетесь спасать того, кто уже идет ко дну, или, наоборот, того, кого еще можно спасти от гибели, или того, к кому вы быстрее доплывете — здесь возможна масса вариантов, кроме одного: что вы станете запрашивать у тонущих анкетные данные (или перебирать их в памяти, если они вам уже известны).

Логическая задача, положенная в основу болгарского фильма, тоже несет в себе изначальную ошибку. Не станут люди устраивать кладбище там, где текут источники. Если же родник забил внезапно (бывает и такое), кладбище, думаю, так или иначе перенесли бы без всякого вмешательства героини, поскольку он начал бы размывать могилы. Даже как-то совестно обсуждать все это — но что делать, если фильм с романтическим названием «Поэма» на целых полтора часа увел зрителей в ложный поиск?

И еще одно чисто практическое соображение. Автору этих строк довелось осенью 1986 года присутствовать на Варненском национальном кинофестивале. Он был неровным, возможно, не самым удачным, но среди десятка просмотренных картин не было ни одной столь низкого уровня, как «Поэма». Так почему именно эта картина представляет сегодня на наших экранах болгарскую кинематографию?..

...Корейский фильм «Соль» на XIV Московском международном кинофестивале произвел хорошее впечатление на критиков, и их благожелательные отзывы не объяснялись в данном случае лишь порочной привычкой снисходительно похваливать подряд все, что поставляют на конкурсный фестивальный экран социалистические кинематографии. В корейской картине и в самом деле таилась некая привлекательная новизна. Кто-то, помнится, обмолвился, что сюжет «Соли» чем-то напоминает горьковскую «Мать». Простая необразованная корейская женщина, чуждая политике, думающая лишь

«Поэма» («Поема»)
Автор сценария *Александр Томов*. Режиссер *Стефан Димитров* (Болгария).

«Соль» («Sogun»)
По роману *Кан Ген Э*. Автор сценария *Ким Хи Бон*. Режиссер *Син Сан Ок* (КНДР).

о хлебе насущном, после ряда трагических событий потеряв мужа и дом, решает последовать за сыном-коммунистом, чтобы быть полезной в его борьбе (действие фильма происходит в 30-е годы, когда страна была оккупирована Японией). Поистине сюжеты принадлежат всем — и никому; они кажутся одинаковыми, пока бестелесны, но вот они попадают на определенную почву, обрастают конкретным материалом жизни и обретают самостоятельность, неповторимость.

Фильм «Соль», если просто пересказать его сюжет, может показаться лишь нагромождением трагических событий с назидательным финалом в конце. Но вот мы попадаем в мир героев картины и начинаем поддаваться влиянию его необычности: здесь краски одновременно ярки и нежны, быт до крайности прост и в то же самое время причудлив, в поведении людей поражают мгновенные переходы от традиционной сдержанности к взрывам ярости, боли, отчаяния. Быть может, наиболее полно эти особенности проявились в том, как ведет свою роль известная корейская актриса Че Ын Хи: ее игра — это как бы улыбка на измученном лице, это бесконечное, почти бессловесное терпение, перерождающееся на наших глазах в бунт.

Фильм, кстати, по меркам кинопроката абсолютно зрелищный. Рассказ о женщине, избирающей путь в революцию, заключен в рамки традиционной мелодрамы с такими сильнодействующими моментами, как убийство героиней хозяина, посягнувшего на ее честь; роды нежеланного ребенка, которого несчастная женщина пытается и не может умертвить; ее раскаяние из-за невольного предательства, совершенного ради безопасности сына; попытка самоубийства. На таких фильмах обычно много плачут, перипетии их охотно пересказывают...

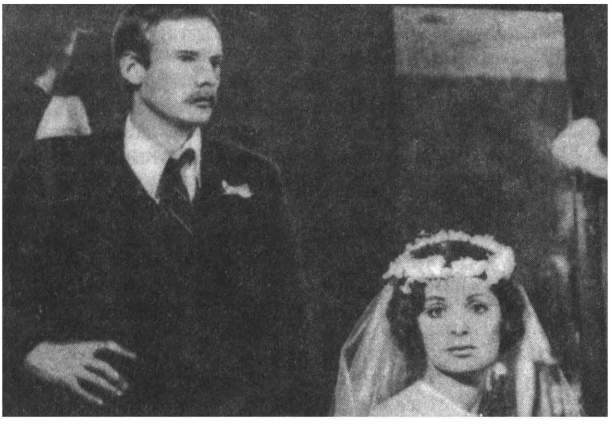
Но я представляю себе рядового зрителя, в раздумье остановившегося перед репертуарной афишей. Кино Северной Кореи? Что мы о нем знаем?

Фильмы социалистических стран у нас, как ни парадоксально, практически не имеют прессы, а ведь публика предпочитает смотреть картины, о которых ей хоть что-то известно. На волне XIV МКФ корейская картина могла бы вызвать к себе интерес: о ней много писали, исполнительница главной роли актриса Че Ын Хи получила приз за лучшую женскую роль.

С тех пор прошло три года. Фильм по своей эстетике вряд ли устарел. Но он уже придет к зрителю полузабытым случайным гостем.

Следующая картина мартовского репертуара — **«Мальчик с большой черной собакой»** — интересна тем, что ее можно было бы пересказать... не глядя.

«Мальчик с большой черной собакой» («Der Junge mit dem grossen schwarzen Hund»)
Автор сценария *Маргот Байхлер*.
Режиссер *Ханнелоре Унтерберг* (ГДР).



«Должники смерти»

«Короткое замыкание»

Меньше всего я хотела бы впасть здесь в фельетонный стиль. Но если я скажу вам, что сюжет начинается с того, что мальчик приводит в дом найденную им собаку, вы легко угадаете продолжение. Естественно, родители против собаки (если бы были «за» — сюжет остановился бы). Утром пса потихоньку отводят в ветеринарную лечебницу. Мальчик прорывается туда и спасает своего любимца. Эмоции зала нетрудно угадать — особенно эмоции детей, а фильм рассчитан именно на эту

«Поэма»

«Соль»

категорию зрителей. Дальше сюжет следует по накатанным рельсам. И тем не менее я не считаю, что фильм «Мальчик с большой черной собакой» не следовало приобретать.

Напротив — следовало! И не только потому, что немудреный сюжет в точности копирует те детские драмы, которые сотнями разыгрываются в современных семьях. Но и потому еще, что подобные сюжеты очень интересно действуют и на взрослых, включая какие-то детские, забытые механизмы воображения. Как ребенок способен любить, жалеть, укачивать куклу, а если нет под руками куклы — то любую запеленутую в тряпицу чурку, так и мы в определенной сюжетной ситуации, в темноте кинозала вдруг обнаруживаем в себе под слоем взрослого опыта способность любить, жалеть, очеловечивать любое существо, на которое укажет нам экран. Это может быть собака, что неудивительно. Но может быть и кукла. Или Красный Шар из фильма Ламориса, оплаканный нами, когда он лопнул. Или, например, железная игрушка из американской картины **«Короткое замыкание»**.

Такие моменты благотворны, потому что возвращение в детство есть всегда возвращение к себе.

Особенно показательно в этом плане то, что происходит во время демонстрации «Короткого замыкания».

В фильме режиссера Джона Бэдхема, автора «Лихорадки субботнего вечера», «Голубого грома» и «Военных игр», популярнейших кинобестселлеров прошедшего десятилетия, действует смешной, трогательный робот с круглыми окулярами, похожими на глаза, и с железными щупальцами, похожими на человеческие руки. Из-за того что в робота во время грозы ударила молния, он взбесился, перестал выполнять приказы и отправился в город на поиски приключений, где познакомился с очаровательной молодой девушкой по имени Стефани и постепенно внушил себе вздорную мысль, что он такой же живой, как все люди.

Но самое интересное — он внушил эту мысль и нам!

Первый раз я смотрела этот фильм на семинаре в Репине, где собрались высокие профессионалы разных категорий — кинематографисты, работающие в приключенческом жанре, а также следователи, юристы, строгие, неулыбчивые, много на своем веку повидавшие прокуроры. Когда в финальных кадрах робота стали в упор расстреливать гоняющиеся за ним

«Короткое замыкание» («Short Circuit») Авторы сценария *С. С. Уилсон, Брент Мэддок*. Режиссер *Джон Бэдхем* (США).

военные, когда он начал на наших глазах превращаться в груду металла, по залу прошел стон. Когда же выяснилось, что хитрец вместо себя подсунул преследователям дубликат, быстро составленный из запчастей, а сам уцелел, в зале раздались бурные аплодисменты, переходящие в овацию.

В чем дело, граждане?

Ведь все поставлено с ног на голову. Железке мы сочувствуем, как живому существу, а его преследователя-генерала — пусть весьма несимпатичного, но все же живого — ненавидим как неодушевленную, тупую силу!

Конечно, робот очень умело сделан. Когда, поднимая палец (то есть, простите, щупальце), он вслушивается в человеческую речь — могу поручиться, что выражение его... как бы это назвать? — металлического лица меняется и начинает вдруг напоминать физиономию старого джентльмена в больших очках.

Но еще более умело сконструирован и сюжет «Короткого замыкания». Робота преследуют, пытаются изловить — сочувствие к нему соответственно растет. Оно еще более увеличивается, когда «Пятый номер» (под такой цифрой-кличкой действует «герой») оказывается убежденным гуманистом: узнав, что случайно раздавленного им муравья нельзя «собрать» (то есть — на нашем языке — оживить), он категорически отказывается убивать кого-либо. Наконец, авторы включают такое мощное средство воздействия на зрителя, как юмор: «Пятый номер» вовсю дурачит своих преследователей, например, спутывает провода у остальных роботов, так, что они под хохот зала, вместо того чтобы ловить беглеца, начинают вдруг приплясывать и нести дикую околесицу...

Перестанем, однако, «разбирать» (самое ненавистное слово для героя фильма) на составные части сюжет «Короткого замыкания». Перестанем по одной простой причине — внутри мы ничего не обнаружим! Секрет воздействия фильма на зрителя нужно искать не внутри него, а в нас самих. Мы очеловечиваем это существо, наша фантазия, умело и расчетливо разбуженная, заставляет нас видеть в этом расшалившемся от короткого замыкания «Пятом номере» то озорного мальчишку, то галантного джентльмена... И наша реакция на фильм объясняется благодарностью за то, что нас вернули в детство и нашей фантазии была дана возможность поработать.

Первые зрители первых немых лент подобный шанс, наверное, получали чаще. Слишком многое приходилось додумывать, кино было наивным и неумелым, оно нуждалось в нашей вере. Сейчас же случается порой так, что оно подавляет нас техничностью, и наша зрительская фантазия остается невостребованной.

Вот, к примеру, американский фильм **«Приключения Марка Твена»**. Быть может, я несколько произвольно подверстываю его к той части разговора, где речь

«Кордебалет»

идет о взаимоотношениях экрана со зрительным залом. Но ведь и сам репертуар всегда кажется поначалу произвольным, хаотичным движением частиц, и лишь постепенно в этом хаосе обнаруживаются закономерности.

«Приключения Марка Твена» — это мультипликация, сделанная по мотивам нескольких произведений знаменитого

«Приключения Марка Твена» («The Adventures of Mark Twain»)
Автор сценария *Сьюзан Шедберн*.
Режиссер *Уилл Винтон* (США).

американского писателя. В ней действуют и Том Сойер, и Гекльберри Финн, и Бекки Тэчер со смешными косичками, и зеленая жаба по имени Гомер, и сам Марк Твен — красивый старик с белыми усами. Все фигурки выполнены из пластилина. Искусство мультипликаторов — выше всяких похвал. Пластилиновый корабль мчится по пластилиновому небу, текут пластилиновые реки, пластилиновый дым идет из трубы, пластилиновая жаба разевает свою пластилиновую пасть... Но фильм настолько искусен, что ему, кажется, уже не нужен зритель — он не вовлекает в игру, не будит воображение, а, наоборот, подавляет его своим превосходством, тщательностью в подборе красок, деталей, каким-то хвастливо-громким ритмом. Возможно, детям после просмотра «Приключений Марка Твена» захочется что-нибудь вылепить из пластилина, но вот поиграть в героев Марка Твена — вряд ли. Художники весь труд взяли на себя. Конечно, присутствовать на таком параде мастерства приятно. Но хочется ведь и душевные силы к чему-то приложить!

●

Конец разговора о репертуаре у нас будет с балетным уклоном.

На советский экран выходит **«Кровавая свадьба»** известного испанского режиссера Карлоса Сауры.

Эта картина, первая в цикле фильмов-балетов, созданных Карлосом Саурой и хореографом Антонио Гадесом, явится к нам как бы в тени знаменитой «Кармен», снятой через три года после «Колдовской любви» (второго фильма из этого цикла), но увиденной нами первой.

Из-за этого возможны некоторые разочарования, поскольку в «Кровавой свадьбе» Саура лишь нащупывает этот свой особенный жанр «фильма-балета», или «кинохореографии» (определение В. Шитовой), а вернее всего, хотя это звучит несколько неблагозвучно, «Саура-фильма», ибо режиссер выработал в этом цикле ни на что не похожий авторский стиль.

Конечно, вершиной цикла является «Кармен». Там все строилось на перекличке, трагическом сопряжении жизни в искусстве и просто искусства. Любовь, взрыв чувственности, ревность, измена — все разыгрывалось, все повторялось дважды — в жизни и в балете.

В «Кровавой свадьбе» все иначе. Начало фильма почти документальное. Собирается труппа в маленьком зале, разминка, переодевание, кто-то курит, кто-то ищет запропастившуюся шпильку, кто-то настраивает гитару... Затем начинается репетиция балета «Кровавая свадьба», основой для которого послужил сюжет Гарсиа Лорки. В этом балете есть все, что в нашем представлении уже навсегда связано с Саурой и Гадесом,— неистовая сдержанность фламенко, страсть, заключенная в рамки танца и изживающая себя в ритмично-грозном перестуке каблуков; любовь, ревность, финальный танец— поединок соперников, в котором столько напряженной ярости, что перед ней умолкает музыка. И рождается это все из сора повседневности, из сутолоки предшествующей репетиции, из разговоров о промокших от пота туфельках, от наклеивания ресниц, настраивания гитар, переодевания современных девушек-танцовщиц в строгие, темные одежды своих будущих героинь...

А может быть, это даже и неплохо, что «Кровавая свадьба» явилась к нам уже после «Кармен», так поразившей воображение многочисленных любителей кино? Поняв, что такое искусство Сауры и Гадеса в высшем своем проявлении, мы теперь получили возможность заглянуть в его истоки.

...Но не странно ли, что тема репетиции становится такой популярной в мировом кино? «Кровавая свадьба» и «Кармен», «Вся эта суета», разумеется,— «Репетиция оркестра» и «Интервью» Феллини... Вдруг кинематографу стал интересен тот «сор», в котором рождаются стихи, да и сам этот «сор» иной раз как бы переводится в ранг стихов.

Впрочем, в американской ленте **«Кордебалет»**, поставленной Ричардом Аттенборо, режиссером знаменитого фильма «Ганди», показана даже не репетиция, а пока только конкурс танцовщиков, мечтающих попасть в кордебалет. Их пришло никак не менее сотни. А нужны — всего восемь. Кажется, что перед нами на сцене единое существо — сторукое, многоликое, извивающееся, яростно настаи-

---

«Кровавая свадьба» («Bodas de sangre»)
Авторы сценария *Карлос Саура, Антонио Гадес*. Режиссер *Карлос Саура* (Испания).

«Кордебалет» («Chorus Line»)
Автор сценария *Арнольд Шульман*. Режиссер *Ричард Аттенборо* (США).

вающее на своем праве остаться слитным, неразделимым. Но в темноте зала режиссер уже отмечает для себя, кому будет предложено уйти со сцены, а кому — остаться, и вот уже вместо толпы танцовщиков на сцене — только семнадцать, и мы уже различаем их лица: хрупкая, маленькая пуэрториканка, подвижный, не просто отлично прыгающий, но прямотаки парящий над сценой негр, беленькая девушка неполных восемнадцати лет с лицом ученицы, тридцатилетняя, уверенная в себе красавица, несколько супружеских пар... Все они отлично танцуют, но и их — слишком много, конкурс претендентов продолжается, число танцоров должно быть уменьшено наполовину. Танцуйте! Танцуйте еще! Загнанных лошадей больше не пристреливают, из них выбирают сильнейших, а остальные отправятся ловить свою удачу дальше, в какой-нибудь театр или мюзик-холл.

В зеркало балета здесь смотрится само киноискусство. Аттенборо пробует, на что кинематограф сегодня способен: жесткая документальность кадров, показывающих суету танцовщиков за кулисами, соединяется с условностью сольных номеров, в которых героям предоставляется возможность пропеть или протанцевать свое прошлое, в реальную процедуру конкурса вплетена мелодраматическая история любви. «Кордебалет» — это как бы краткий словарь современных жанров и возможностей кино, противоестественно, но в то же самое время и органично соединенных в одном долгом, бесконечном танце.

Но ради чего же понадобилась вся эта мука долгого конкурса? Эти роковые моменты, когда помощник режиссера начинает выкликать по бумажке имена тех, кто прошел очередной тур конкурса, и тех, кто забракован? Это выворачивание себя наизнанку по требованию режиссера? Ради чего все это? Ради того только, чтоб влиться в кордебалет и стать его частицей — причем частицей настолько крохотной, что ни лица твоего, ни душевных порывов никто никогда не узнает?

Трудно сказать, славит ли здесь режиссер справедливую жестокость искусства или ужасается сам... Скорее, делает из нее, из этой жестокости, эффектное зрелище.

Нет, не случайно кинематограф стал выставлять на всеобщее обозрение репетиции, драматизм черновиков. Искусство не просто отражает жизнь, как мы привыкли говорить, оно само по себе уже есть жизнь, и репетиция — не важно, балета ли, эстрадного шоу или эпизодов снимающегося фильма,— дает нам точную модель жизни со всеми ее драмами, борьбой, вечным стремлением к совершенству...

«Кровавая свадьба»

АВСТРИЯ.

Кинопресса проявляет большой интерес к новой работе режиссера Вольфганга Глюка, снискавшего известность фильмом «Ученик Гербер».

«'38» — так называется эта лента, снятая по вышедшему несколько лет назад роману Фридриха Торберга «И это тоже была Вена» — своеобразной хронике падения Австрийской республики в мартовские дни 1938 года. Серьезная социальная картина Глюка правдиво передает атмосферу человеконенавистничества, антисемитизма, определявшую жизнь страны в те далекие годы.

Сюжет фильма прост: в центре его история трагической любви актрисы «арийки» (Санни Меллес) и писателя, австрийского еврея (Тобиас Ангель). Место действия — в основном Вена, хотя некоторые события ленты происходят в Праге и Берлине.

Критики отмечают «тщательную кинематографическую отделку» этой горькой «love story», обреченной на трагический исход надвигающейся чумой фашизма.

В фильме « 38», по отзывам прессы, звучит актуальное предостережение тем, кто пытается остаться в стороне от политики, облегчая путь наверх реакции и мракобесию.

Л. Ларин

ИНДИЯ

«Индия: открытие» — так называется телесериал, к съемкам которого приступил Шьям Бенегал. Он создается на материале книги Джавахарлала Неру «Открытие Индии». Телесериал,— рассказывает Бенегал,— будет состоять из 52 частей по 24 минуты каждая. Съемки его разбиты на два этапа и должны быть завершены к марту 1989 года.

К созданию телесериала известный мастер прогрессивного индийского кино привлекает более пятисот актеров театра, кино и телевидения. Последние шесть серий телеэпопеи расскажут о строительстве независимой Индии и перспективах ее развития. Текст от лица Неру поручено читать актеру Насируддину Шаху. Премьера первого цикла фильмов состоится в ноябре этого года, накануне дня рождения Неру.

Ю. Корчагов

ИТАЛИЯ

«Сова появляется днем», «Признание комиссара полиции прокурору республики», «Я боюсь», «Человек на коленях», телевизионный сериал «Спрут» — все эти ленты Дамиано Дамиани пользуются огромной популярностью у миллионов зрителей.

Римляне познакомились теперь с новой гранью таланта Дамиани. В галерее современного искусства состоялась выставка его живописи. С рецензией на выставку выступил на страницах газеты «Унита» известный искусствовед Дарио Миккаки. Отмечая глубоко сокровенное содержание и лиризм представленных на выставке работ, он подчеркивает, что Дамиани-режиссера и Дамиани-художника роднит «высокая вера в человеческие ценности». Внутреннюю силу видит критик в мужских и женских портретах, созданных Дамиани. Режиссер-художник обладает особым умением удивляться вещам каждодневным, кажущимся привычными: тому, как человек смотрится в зеркало, читает письмо, ест мороженое и т. п.

«Одинокие существа ищут выхода из своего одиночества» — так оценивает основной пафос портретов Дамиани рецензент «Униты».

Особенно выделяет критик картину «Игроки в бильярд». «Не много найдется современных итальянских картин,— пишет он,— где так выражена напряженная работа человека перед выбором решения, где настроение так четко реализуется в твердых кристаллах формы и в цветовой гамме».

●

В 80-е годы в итальянское кино пришли, по свидетельству газеты «Унита», более ста режиссеров-дебютантов. Конечно, не все дебюты стали событиями. Однако сам факт омоложения национального кинематографа безусловно знаменателен. «Кажется, итальянские продюсеры извлекли, наконец, уроки из истории нашего кино последних лет, поняли, что рисковать, обращаясь к новым именам, не только благородно, но и полезно». Эти слова принадлежат дебютанту, двадцатичетырехлетнему Джованни Веронези, чья первая работа получила в прессе весьма высокую оценку. Название ленты на русский язык можно перевести как «Чего захотел!» или «Ишь ты какой!».

За плечами начинающего режиссера актерский опыт — он работал в театре города Прато,— соавторство в создании киносценариев и роль в фильме Франческо Нути «Мадонна, какая тишина сегодня вечером!».

Персонажи фильма Веронези — дети, оказавшиеся на море во время школьных каникул. Это лето становится для них своеобразным прощанием с детством, пере-

ходом к отрочеству, осознанием ответственности за собственные поступки и приобщением к миру взрослых.

Рецензенты, написавшие о фильме, отмечают работу режиссера с детьми и особенно исполнение ролей двух братьев: Сандро (Маурицио Беготти) и Джаннино (Филиппо Темпести).

Л. Зиман

КОНГО

Документальный фильм режиссера Бенедетто Манакорды «Я, Африка» воссоздает складывавшиеся на протяжении столетий культуру, быт, нравы и обычаи нескольких африканских государств. «Гидом» в этом своеобразном путешествии является известный конголезский поэт и музыкант Жильбер Массала.

«Тираны, цепи и страдания» — таков музыкальный рефрен повествования. Музыка, выходящая из глубины веков, воскрешает страницы истории континента предколониального периода: на экране возникают древние царства, королевство Мали, торговые пути, проходившие через Сахару и связывавшие Тропическую Африку с Северной. Но вот другая Африка, порабощенная «цивилизованной» Европой: колонизация континента, начавшаяся в XV—XVI веках, около двадцати миллионов африканцев, силой угоняемых в рабство, восстания непокорных против угнетателей.

Рецензент газеты «Юманите» отмечает самобытность режиссуры, смелое и оригинальное изобразительное решение картины, умение постановщика точно передать в музыке духовные истоки народного сознания, связь древней культуры с современностью.

А. Осипов

НИДЕРЛАНДЫ

Пауль Верхувен, режиссер таких известных фильмов, как «Брызги», «Турецкие фрукты», «Плоть и кровь», закончил в Голливуде съемки картины «Робот-детектив». Сразу после американской премьеры этот «фильм действия», производство которого обошлось в 13 миллионов долларов, возглавил список кассовых рекордсменов: прибыль от его проката только в США перевалила за пятидесятимиллионную отметку.

События ленты происходят в Детройте недалекого будущего. Преступность достигла небывалого размаха, сами стражи порядка чувствуют себя смертниками, отпущенными погулять. Последней жертвой гангстеров становится полицейский агент Мэрфи (Питер Уэллер). В момент смерти Мэрфи экран погружается во тьму. Следующий кадр напоминает картинку на мониторе: вновь открывая глаза, Мэрфи видит склонившихся над ним врачей. Оказывается, это уже не Мэрфи — мозг его пересажен в робота, который похож, по мнению рецензентов, на «знаменитого Рэмбо, сработанного из хромированной стали». Неуязвимый полисмен продолжает свою борьбу с преступным миром. Разумеется, весьма успешно.

Однако, по отзывам прессы, «Робот-детектив» (авторы сценария Эдвард Нимейер и Майкл Майнер, при участии Пауля Верхувена) выходит за рамки жанра, «этот фильм — острая политическая сатира, и стрелы ее направлены против большого бизнеса».

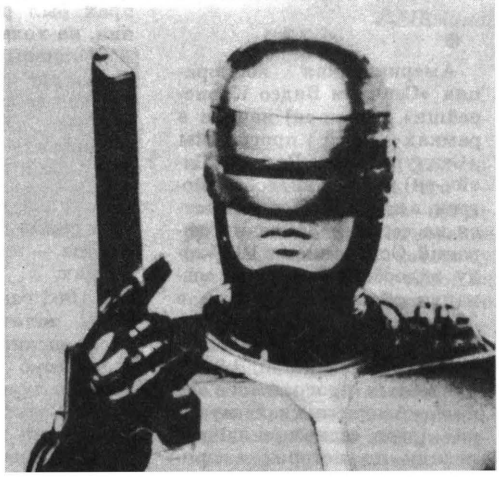
Верхувен включает в свою картину и трагический философский мотив: герой фильма перестает ощущать себя личностью, он больше не знает, кто он. Хотя Мэрфи сохранил в памяти весь свой прошлый жизненный опыт, вернуться к прежней жизни ему уже не дано.

Роттердамская «НРС Хандельсблад» отмечает «оригинальность сценария» этой необычной ленты, где «европейское чувство стиля удачно сочетается с эффектами голливудской киноиндустрии».

И. Ланин

США

«Живущая по токийскому времени» — так называется фильм молодого американского режиссера Стива Окасаки (создатель этой ленты принадлежит к третьему поколению японцев, живущих ныне в США). Эта малобюджетная картина, сделанная независимым режиссером, получила положительные отзывы критики.



«Робот-детектив»

Героиня фильма, девятнадцатилетняя Киоко (Минако Охаси) приезжает в США, чтобы отвлечься, забыть о своей любовной драме — измене возлюбленного. Но вот истрачены деньги, отложенные на путешествие, и Киоко вынуждена устроиться на работу в японский ресторан в Сан-Франциско. Вскоре у Киоко кончается виза, и, следуя совету своей приятельницы, она выходит замуж за влюбленного в нее Кена (Кен Накагава), американца японского происхождения. Однако Кен ничего не знает о родине своих предков, ее обычаях и культуре, не владеет родным языком. Ему не удается стать близким Киоко, которая вскоре принимает решение вернуться на родину.

Как отмечают рецензенты, режиссер Стив Окасаки (он же является и автором сценария) в своем фильме указывает на опасность ассимиляции господствующей культурой самобытной культуры национальных меньшинств. «Мой фильм,— сказал Окасаки в одном из интервью,— это реакция на официальную пропаганду».

«Живущая по токийскому времени»— первая игровая лента Окасаки, который до этого работал в документальном кино. Среди наиболее известных его документальных картин — фильм «Выжившие», рассказ о жителях Хиросимы и Нагасаки.

●

Американская корпорация «Сенчури Видео Корпорейшн» (Си-ви-си) начала в рамках своей программы «Сенчури Хоум Видео» (Си-эйч-ви) выпуск видеобиблиотеки, в которой насчитывается на сегодня 350 наименований. Основанная в 1977 году видеобиблиотека (ее создание обошлось Си-ви-си в 33 миллиона долларов) состоит из 328 получасовых программ для детей, 14 получасовых программ из серии «Американская музыка» (этот сериал включает лекции по истории американской музыки и записи концертов крупнейших музыкантов США) и 9 специально адаптированных для видео постановок шекспировских пьес. Особый интерес для зрителя, как считает американский журнал «Вэрайети», представит кассета с записью балета Чайковского «Лебединое озеро» в исполнении артистов Большого театра. Руководители программы Си-эйч-ви объявили, что ставят перед собой цель в 1988 году реализовать миллион кассет. При этом они подчеркивают, что программа рассчитана на семейные просмотры и составлена таким образом, чтобы исключить возможность появления на экране сцен насилия и жестокости.

Большое значение Си-ви-си придает реализации своей продукции. По всей стране создаются специализированные конторы по продаже видеокассет с программой Си-эйч-ви, в рамках этой сети действуют торговые агенты фирмы, обосновавшиеся в книжных магазинах и супермаркетах, хорошо налажена связь со школьными библиотеками и видеотеками.

А. Мирончиков

●

Приведена в исполнение последняя воля великого американского режиссера и актера Орсона Уэллса, умершего 10 октября 1985 года и завещавшего, чтобы его прах был развеян в Испании, на холмах Чинехонас в Андалусии, где он не раз работал, где его любили и где жители добродушно называли его «Иль гордо» — «Здоровяк»...

●

Сицилия издавна привлекает внимание кинематографистов — и не только итальянских.

В 1961 году известный мастер политического кино итальянский режиссер Франческо Рози поставил один из лучших своих фильмов «Сальваторе Джулиано», почти документальный рассказ о знаменитом бандите, но в еще большей степени — социологическое исследование «мифа Джулиано». Как мог возникнуть такой «народный герой», ставший орудием самых реакционных сил в послевоенной Италии? Почему его поддерживали крестьяне? В этих сложных вопросах и пытался разобраться Рози.

Кристоф Ламбер

В 1987 году американский режиссер Майкл Чимино снял свой вариант истории Сальваторе Джулиано, фильм «Сицилиец» по одноименному роману Марио Пьюзо, автора «Крестного отца».

Парижский еженедельник «Синема» пишет, что, «экранизируя легенду об одиноком парии, американское кино вновь обращается к жанру, который был в немилости, — эпопее». Чимино сделал фильм, совсем не похожий на тот, что когда-то снял Рози. Его Джулиано, которого играет французский актер Кристоф Ламбер, предстает в ореоле романтического героя, социальная природа этого образа и отношение к нему окружающих мало интересуют Чимино.

А. Владимиров

ФРАНЦИЯ

Эрик Ромер хорошо известен любителям кино повсюду — лишь в нашем прокате, увы, не было ни одного его фильма. Правда, на Неделях и московских фестивалях промелькнули картины «Колено Клер», «Ночи полнолуния» и «Парсифаль Уэльский». А между тем это один из самых своеобразных мастеров кино старшего поколения (он родился в 1920 году). Начав как критик — Эрик Ромер был редактором «Кайе дю синема»,— он первым из группы кинематографистов «новой волны» обратился к режиссуре. Ромер создал много фильмов, объединенных двумя циклами: «Комедии и поговорки» («Удачное замужество», «Ночи полнолуния» и другие) и «Сказки с моралью» («Моя ночь у Мод», «Колено Клер», «Любовь после полудня» и другие).

Фильмы Ромера не затрагивают кардинальных общественных проблем: они, как правило, обращены к области чувств, рассказывают о превратностях любви.

Кроме того, работая весьма интенсивно (несмотря на ограниченную аудиторию своих изысканных картин), Эрик Ромер снял «внесерийные» ленты «Зеленый луч» (1986) и «Четыре приключения Ринетты и Мирабель» (1987). В прошлом году он вновь вернулся к «Комедиям и поговоркам» (поговорки режиссер часто сочиняет сам), поставив фильм «Друг моей подруги».

О чем же новая картина Ромера? Это, по мысли автора, иллюстрация поговорки «друзья моих друзей — мои друзья». Сюжет фильма — история двух девушек и двух молодых людей, которые сходятся и расходятся, чтобы в конце концов образовать новые пары. Эти герои, как пишет журнал «Ревю дю синема», живут словно бы «вне мира насилия, нищеты и расизма». Действие происходит в городе-спутнике Парижа — Сержи-Понтуаз. Все персонажи имеют вполне современные профессии, но это идеалисты, выключенные, по словам рецензента, из суеты и гонки.

Помещая действие в конкретные условия парижского пригорода, Эрик Ромер пытается сказать свое слово о современной молодежи, которая, по его мнению, точно так же стремится к чистой любви, к подлинному счастью, как и герои Мариво и Мюссе. Критик отмечает, что «автору удается рассказать совершенно вымышленную историю, случившуюся в совершенно конкретную эпоху». Так, впрочем, было всегда. Новый фильм, однако, обнаруживает эволюцию в творчестве Эрика Ромера, который прежде был скорее пессимистом (о чем свидетельствовали мрачные финалы его фильмов), а теперь стремится привести своих героев к хэппи-энду.

Итак, 1987 год был годом Эрика Ромера: он снял два фильма, а внеконкурсной картиной «Друг моей подруги» открылся Венецианский фестиваль. Эрик Ромер продолжает привлекать внимание своими работами — авторскими, самобытными, начисто лишенными коммерциализма, имеющими свою собственную аудиторию, которой автор говорит честно и прямо, что он о ней думает.

А. Брагинский

●

Французская газета «Либерасьон» задала вопрос «Почему вы снимаете кино?» более чем семистам режиссерам мира маститым и начинающим, представителям самых различных направлений в кинематографе. Комментируя результаты этого опроса, опубликованные в специальном приложении «Либерасьон», кинообозреватели отмечают обилие стереотипных фраз, вроде: «Я снимаю, потому что ничего другого делать не умею». Самым откровенным и оригинальным журналисты признали ответ Фрэнсиса Форда Копполы, который сказал: «Я снимаю фильмы, чтобы отдать те долги, которые накопились из-за фильмов, снятых мною до того, как я смог сделать эти фильмы».

Л. Новиков

«Друг моей подруги»

ФРГ.

«Человека можно уничтожить, но победить его — нельзя». Эти слова сопровождали каждое мгновение жизни писателя, которому суждено было стать одной из самых ярких легенд нашего столетия. Эрнест Миллер Хемингуэй — снова и снова судьба его приковывает к себе внимание филологов, писателей, кинематографистов.

Как сообщает западногерманский еженедельник

«Шпигель», в заснеженной долине швейцарских Альп сняты первые эпизоды биографического телесериала с рабочим названием «Это была его жизнь». Двадцать одна неделя дана съемочной группе для постановки пятичасового фильма. Более 60 000 километров преодолели кинематографисты по просторам трех континентов, «идя вслед за Хемингуэем»: швейцарский Сент-Мориц и Венеция, Париж и Кения, Испания и США.

Западногерманский режиссер Бернхард Зинкель, снискавший известность телефильмом «Отцы и дети» с Бертом Ланкастером и Джулией Кристи в главных ролях, признался, что главную трудность в работе над фильмом представляла сама личность писателя, внушавшая авторам «священный страх и трепет». То же ощущал и исполнитель главной роли пятидесятидвухлетний нью-йоркский актер Стэйси Кич.

В центральных женских ролях телесериала, сценарий которого Зинкель написал сам, основываясь на монументальном биографическом труде Карлоса Бейкера, заняты дочь Чаплина Жозефина Чаплин и Мариза Беренсон.

И. Ланской

●

Спустя год после выхода последнего фильма Андрея Тарковского «Жертвоприношение» книга об этой картине положила начало многотомному изданию, посвященному творчеству выдающегося кинорежиссера.

Книги этой серии, которую мюнхенское издательство «Ширмер унд Мозель» планировало к выпуску еще при жизни Тарковского, призваны подробно рассказать не только о восьми фильмах, снятых им за двадцать шесть лет работы в кино (включая и малоизвестную зрителям дипломную работу «Каток и скрипка»), но также и о тех картинах, которые режиссеру по тем или иным причинам не суждено было поставить. Так, по сообщениям газеты «Франкфуртер Альгемайне», издательство предполагает выпустить книгу о неосуществленном в 1976 году проекте фильма, в котором Андрей Тарковский «вступает в полемику с Э. Т. А. Гофманом».

Первая книга серии — «Жертвоприношение» — иллюстрирована кадрами из фильма, снятого «волшебником кинокамеры» — оператором Свеном Нюквистом, здесь мы видим интерьеры, похожие на сценические декорации; ландшафты острова Готланд, где велись съемки; «живописные цитаты» — появляющиеся на экране полотна старых мастеров; черно-белые вставки — сновидения; портреты занятых в фильме актеров.

Основу книги составляет текст диалогов «Жертвоприношения», однако в нее включены также выдержки из второго издания сборника эссе и заметок Андрея Тарковского «Время за семью печатями», немецкий перевод которого вышел в западногерманском издательстве «Ульльштайн».

Первая книга новой серии раскрывает перед читателем творческий мир Андрея Тарковского, сложный процесс развития замысла, нашедшего свое воплощение незадолго до смерти.

И. Горев

ШВЕЦИЯ

Фильм «Дирижеры», снятый известной документалисткой Кристиной Улофсон, посвящен теме творческих исканий. Героини ленты — шесть дирижеров-женщин разных национальностей: Вероника Дударова, Керстин Нербе, Ортруд Манн, Джо-Анн Фалетта, Виктория Бонн и Камилла Кольшински. Фильм воспроизводит сложный процесс работы над труднейшим произведением Стравинского «Весна священная», работы, которая символизирует самоутверждение всех героинь фильма в их нелегкой профессии.

Женщина-дирижер — явление довольно редкое в музыкальном мире, и чтобы доказать свое право на самостоятельное творчество приходится иногда пробиваться сквозь глухую стену непонимания, условностей, господствовавших веками.

Пресса, пишущая о новом фильме Кристины Улофсон, единодушно отмечает и высокое мастерство оператора картины Лизы Хагстранд. Ее камера не просто следит за жестами дирижеров, она внимательно вглядывается в лица музыкантов, пытаясь проникнуть в духовный мир личности. Портреты шести женщин, стоящих на оркестровом «капитанском мостике» — за дирижерским пультом, получились, по отзывам рецензентов, объемными, психологически достоверными. «Всех героинь,— пишет рецензент журнала «Чаплин»,— объединяет воля, целеустремленность, не женская стойкость, но методы воплощения этих черт в творчестве у каждой из них свои, особенные. Эту основную мысль прекрасно передала в своем фильме Кристина Улофсон».

Е. Иванчикова

Георгий Полонский

Трудности любви

То, что мой друг бывал жесток
со мною,
Полезно мне.
Шекспир, сонет 120

Через несколько дней после трагической вести из Мурманска «Комсомольская правда» напечатала мою статью памяти Динары. За все я отвечаю в той статье, за каждое слово,— кроме ее названия. *«Свет доброты»* — с изумлением и даже оторопью прочитал я утром над своим материалом, там, где в рукописи у меня стояло одно слово — выразительнейшее, казалось мне, да и теперь кажется — *«Динара»*. Редактору же хотелось обобщения, а также высветления и утепления, и нашел он все это в таком вот шлакоблочном клише...

Доброта? Не знаю. Ко мне она была повернута какими-то другими гранями. Острыми, а не закругленными. Обжигающими, как железо на морозе, а не теплыми. В статье говорилось, каким трудным была она человеком — для себя и для других. О неуступчивости говорилось, о максимализме, о тайном огне, на котором сжигала она себя и «поджаривала» своих соратников... При чем же тут благостный «свет доброты»?

Слова не всегда выражают реальность бытия и мысли — они умеют и скрывать ее, затмевать, подменять, отдалять. Заграждения из словесного шлака сплошь и рядом мешают пробиться к человеку или к факту, к их феноменальности, к их сути и естеству. Причем такая стена из текста может отличаться недурно выполненными литературными орнаментами, инкрустациями и т. д. — *тем хуже,* ибо, обольщая, они мешают признать, что это стена по отношению к жизни, преграда. Зачем я пишу об этом? Пишу к характеристике отношений Динары Асановой с литературным материалом и с литераторами.

Слова были у нее на подозрении. Часто казалось мне: оттого так отчужденно молчит, оттого так напряжена эта маленькая женщина в затемненных очках, что вынуждена опасаться советчиков от филологии, пусть даже искренно желающих ей добра: ей *их* добра не надо! Слишком много жужжит абстрактных понятий на обсуждениях... Слишком уверены в себе эрудиция и логика людей, доказывающих ей и друг другу прямо противоположное... Даже если поверить, что говорящий озабочен только истиной, а не какими-то побочными интересами, все равно его истина *литературная,* а ей нужна *кинематографическая.* С этого ее не собьешь. Все эти красноречивые говорят не на языке кино, вот в чем дело! Их ристалище — просто не на ее территории, а потому она помолчит.

Нет-нет, я не хочу сказать, что 1-е объединение «Ленфильма», где Динара работала, объективно грешило этаким филологизмом в ущерб музе кино,— я говорю лишь, что она подозревала в этом грехе едва ли не каждого. Источником такой мнительности была, конечно, страсть — тот самый огонь, о котором я уже упоминал с восхищением и опаской. Да,

с опаской: одно неверное движение, несколько неточных, всуе сказанных слов — и вас могли зачислить в разряд чужаков, посторонних! А Динара стремилась делать кино только со *своими* людьми, с отобранными, проверенными, «посвященными».

Она могла любить мастеров слова, не объявляющих себя кинематографистами: Б. Окуджаву, В. Распутина, Б. Ахмадулину, и наверняка не только их. Таланты их могли пригодиться фильму, однако ясно, что они — сами по себе. Но если ты, литератор, взят, так сказать, на борт кинематографической галеры и якорь уже поднят,— на роль пассажира не рассчитывай, ты — член экипажа. Греби, стало быть, вкалывай, и не вразнобой, а в лад! Не то чтобы Динара ставила так вопрос передо мной,— ей просто казалось, что он всегда так стоял, что таков порядок вещей, профессиональный кодекс, императив самого фильмопроизводства.

А ведь у драматургов другая психология — у многих, если не у большинства: я написал вещь, я провел ее сквозь сциллы и харибды всех вариантов и поправок, худсоветов и редзаключений, теперь она вручена режиссеру — действуйте, маэстро, воплощайте! А я расслаблюсь и начну потихоньку настраиваться на новый сюжет, на новых героев — от тех, прежних, я устал, попили они моей кровушки, будет с них...

Эту не лишенную основательности логику Динара отметала с презрением. Так мог рассуждать лишь случайный в кинематографе человек, жалкий дилетант и ренегат! Ведь предстояло создать абсолютно новую реальность...

— Динара, подожди, но почему же «абсолютно новую»? То есть, новую, конечно... но только не по отношению к сценарию, я надеюсь? Там-то она уже создана... или как?

— Или как,— эхоподобно, без возражения могла ответить она и погаснуть, и уйти от спора. Повисало молчание, во время которого она, должно быть, решала: уже сейчас зачеркнуть этого *сочинителя слов* в сердце своем как товарища, как кинематографиста или дать ему еще шанс? Можно, конечно, нести свой крест без оглядки на него, а он пусть «умывает руки», чистоплотный, как Понтий Пилат... Впрочем, я не казался ей безнадежным. Спасибо, спасибо ей за это.

Похоже, *готовых* сценариев для нее не существовало. Снимать то, что написано? Один к одному? Нет, что вы, вас кто-то обманул, кино так не делается! Поймите: съемочная группа с режиссером во главе отправляется чуть ли не на год в поход, имея карту, более или менее подробную, более или менее точную. Сценарий ваш как раз и служит такой картой. Но может ли карта или путеводитель — любого ка-

чества! — предусмотреть, как размоет дорогу завтрашний ливень? И как вывихнет ногу один из участников похода? И как встретится им — кто? Да кто угодно, какая-нибудь колоритнейшая фигура, ну, к примеру, егерь, и как эта встреча повлечет за собой зигзаг в маршруте, способный огорчить разве что плановика-педанта, потому что этот зигзаг сделает их свидетелями незабываемой охоты! Невозможно будет устоять, чтобы это зрелище не заснять на пленку! Тем более что сам егерь и в особенности его сынишка окажутся необычайно органичными в кадре — вся группа в один голос потребует, чтобы эпизод с ними остался в картине. Правда, он повлечет за собой некоторые сюжетные изменения, но игра стоит свеч!

Может быть, я утрирую слегка, воспроизводя этот метод — импровизационный или эвристический. Но стиль Динары, ее сердце кинематографиста были открыты этому методу, тяготели к нему в такой степени, что даже посвященная ей тесная статейка нового «Кинословаря» бесстрастно закрепляет этот метод за Динарой — как, скажем, за летчиком Нестеровым навек закреплена его «мертвая петля» во всех справочниках.

Потому-то и каменело лицо Динары, когда сценарист объявлял все свои «эврики» уже зафиксированными и готовыми к переносу на экран. Нет-нет, он был обязан отправляться в тот поход, вместе с нею и ее группой. И тоже проявлять доверие к жизни, *застигаемой врасплох*. И уметь видоизменить эпизод или написать его заново — в павильоне, в гостиничном номере, в кафетерии студии... Не может он этого? Занят? Вздор! Дети его фантазии ожили, существуют уже реально и нуждаются в нем — а он «занят», видите ли... Что? Болен? Печально. Пусть выздоравливает. И пусть не корчится потом в темноте просмотрового зала, когда эти самые дети поведут себя не так, как он ожидал...

Но я начал не сначала, простите. Далеко не сразу определилось, что мой «Ключ без права передачи» будет ставить на «Ленфильме» Динара. Сценарий, уже принятый, завис в пустоте, был такой период, скучный и томительный. Боясь, что он окажется неопределенно долгим, и, не исчерпав еще интереса к своим героям, я написал пьесу на тот же сюжет. К ней потянулись театры, и один ленинградский в том числе. А потом меня познакомили с моим худеньким темноликим немногословным кинорежиссером. И почти сразу ощутилось: неизбежную театральную премьеру Динара воспринимает как факт моего двурушничества — ни больше ни меньше! Не такого, конечно, за которое не подают руки, нет, не столь грубого — скорее эстетического двурушничества (впрочем, должен с неохотой признать: утонченное прилагательное не красит здесь смысл существительного, не обеляет его, а само «пачкается» в таком соседстве). Отдать *наших* героев и *наш* сюжет в театр! В рабочем языке кинематографистов «театр», вообще говоря, понятие бранное. Оно означает, что на экране проявила себя такая мера условности, которую терпят или даже ценят на подмостках, но которая смертельно фальшива в кино! Здесь я поспешил бы согласиться с Динарой, это факт. Но у одного и того же человека бывают очки «для улицы», для чтения и даже третья пара — очки «для кино и телевизора»... Вот и драматург, пишущий то для экрана, то для сцены, меняет свою рабочую оптику применительно к законам этих искусств; в результате сценарий и пьеса различаются, очевидно, ни одной своей страницей не могут совпасть.

Но у Динары было одно-единственное зрение — кинематографическое. Сама сложность переноса на сцену каких-то эпизодов из будущего фильма, пусть даже в «переплавленном» виде, как будто оскорбляла ее. Права она была или сказывалась тут благословляемая Толстым «энергия заблуждения» — здесь не место разворачивать спор. Но такой энергии Динаре

было не занимать! Еще во ВГИКе она получила сильный ее заряд от своего замечательного учителя Михаила Ильича Ромма, от человека, который пророчил театру пустеющие залы и скорую смерть. Ибо где уж угнаться Мельпомене в ее кринолинах и парике за той непреложной, подробной и безусловной правдой, дать которую может один экран?! Сам Михаил Ильич в результате пришел к отказу от вымысла, от игры, от актеров: самым безусловным оказался документ, ничего не нашлось правдивее кинохроники (но только в честных руках, в таких, как у Ромма,— в других-то и она умеет лгать...).

Но Динара работала в игровом кино — и мучилась со сценаристами. На сей раз мука состояла в том, чтобы сжечь все мосты, соединяющие сценарий с пьесой! Автор *сам себя выдал:* из-под маски киношника вылезли театральные «уши», которые она отрежет безжалостно!

«Уши» эти торчали из диалогов в моем сценарии, а диалоги удостаивались дружеских похвал. По-моему, чем больше их хвалили, тем меньше было у них шансов остаться в картине! Потому что диалог брал на себя слишком много: в нем проявлялись характеры, он двигал вперед сюжет, на нем выстраивались человеческие взаимоотношения... Но в таком случае фильм можно передавать *по радио!* Конечно, театральное слово куда более самоценно, чем звучащее с экрана... Пьеса — жанр литературы, а сценарий — Динара Асанова была убеждена в этом — сценарий есть гипотеза, заготовка, рабочий чертеж, предназначенный для одних лишь сценаристов. Этому «гадкому утенку» смешно и глупо обижаться, когда его клюют; будет амбициозничать, спесиво лелеять свое «я»,— из него получится самовлюбленный индюк, а никак не прекрасный лебедь!

А если ничего не смягчать, то Динара требовала от сценаристов полного самоотречения, ей нужен был автор-камикадзе! Не в силу какой-то ее кровожадности, а по закону диалектики: колос должен погибнуть, чтобы дать зерно, а зерна должны быть размолоты, чтобы превратиться в хлеб. Статья Динары в «Советском экране» так и называлась: «Сценарист умирает — рождается кино!»

Мне кажется, тогда ее вынудили объясниться, наконец, с нами, с драматургами: после ее картины «Беда» это название стало ассоциироваться с участью авторов, которых она ставит. Тем более что фильм этот, в котором испускал дух растерзанный сценарий И. Меттера, даже поклонниками Динары был признан полуудачей... Ее спрашивали публично: может быть, *всегда* бывают лишь пирровы победы в таких вот сражениях с первоисточником? Может быть, гибель хорошего сценария плачевна не только для его автора, но и для смысла нашего общего предприятия, для духовного итога, для зрителя в конечном счете?

> ...Мы спорим иногда устало,
> Ленясь, позиции сдаем.
> Прав, кто во что бы то ни стало
> Настаивает на своем.
>
> *(Евг. Винокуров)*

Первые две строчки — не про нее. Вторые — да! Но художник, пока он остается таковым, просто не может сдать своих главных позиций: вместе с ними пришлось бы «сдать» талант, душу, судьбу. И Динара упорствовала. Вообще говоря, она могла бы загородиться авторитетом Феллини, который писал: «Слова, литературная форма, диалог — штука соблазнительная, но они заслоняют... ту обязательную пластическую образность, без которой нет фильма. Я боюсь сценария. Неизбежного до омерзения... Сценарий мне нужен гибкий, еще не закостеневшей... Он (фильм. — *Г. П.*) может сделаться совершенно непохожим на тот, каким сам уже собирался стать» («Делать фильм», М., 1984, с. 171—173).

Двумя руками Динара Асанова подписалась бы под этим!

Драматург же охотно растолкует всем и каждому: Феллини — да, он имеет право на такое кредо, ибо он — *автор замысла*, он — глава при-

глашенной и сколоченной им бригады сценаристов, драматург номер один, демиург всего дела. А здесь-то совсем другое: Динара берет чужую готовую киноповесть — и, пользуясь авторитарной властью режиссера, хозяйничает в ней на вольнолюбивый манер Феллини... Разбой! Узурпация! Бесчинство! К ответу ее! Поговорим в ВААПе — в Агентстве по авторским правам!

Да, в этом учреждении она выглядела бы, мягко скажем, неубедительно. Здесь истец-драматург победил бы, и даже очень легко. Статья под тем дерзким заголовком не только не убедила бы юристов, а стала бы камнем, который уже наверняка «утопил» бы ответчика...

Другой вопрос — что получилось бы в итоге на экране, победил бы *там* обласканный законом сценарист или нет. Ведь Динара рассталась бы с ним и с его детищем. Пришлось бы на ходу, на полпути менять режиссера и, если допустить, что это удалось, нужно еще, чтобы он был, черт возьми, талантлив — одно лишь послушание сценарию не рождает киношедевров! Решает-то все-таки талант!

Вот и высчитывай, где найдешь, а где потеряешь. Динара была талантлива — и этот «нюанс» решал дело. Да, автор нес потери и, даже если не допускал себя до официальной тяжбы, в душе своей оставался пострадавшим. Перечитывал свой труд и крякал, горемычный: вот этот диалог выпал совсем, а ведь хорош он, хорош и необходим, без него смысл целого беднее!.. А эта реплика искажена до неузнаваемости... А вместо исповеди героя, рожденной в муках и явно удавшейся в сценарии, с экрана доносится малоосмысленная, пополам с «кашей во рту», импровизация актера, такая, что хочется крикнуть на весь зал: «Это он сам! Я не писал этого!..» Однако после сеанса подходят люди и поздравляют, и обнимают, и выглядят искренними при этом, даже взволнованными...

Через десять лет после начала трудного нашего содружества, летом 1986 года, ТВ впервые показало «Ключ без права передачи» по 1-й общесоюзной программе. Отклики убеждали: картина жива и «работает», у нее оказался запас прочности, какого я не предполагал...

За тот год нашего альянса я прошел целую школу, необходимую кинодраматургу. Приведись мне писать для Динары снова, я делал бы это иначе: специально заботясь о «зонах актерской импровизации» (как назвал это М. Шатров в своей пьесе «Диктатура совести»), а в остальных случаях — о репликах, просто не поддающихся изъятию и замене. Пришлось бы посостязаться с Ю. Клепиковым и В. Приёмыховым, не говоря уж о других соискателях, чтобы заполучить место в душе и в рабочих планах такого мастера, каким стала Динара. И если бы мне повезло в этом соревновании, я считал бы, наконец, обязательным для себя и для фильма свое присутствие рядом с режиссером на всей дистанции — от «включения счетчика» и до премьеры.

Ужасно бессилие сослагательного наклонения, этих «если бы да кабы»... Навсегда опоздал я сказать Динаре: знаешь, кое в чем я был не прав... я не тот, что десять лет назад... Теперь я гораздо толковее и бережнее обращался бы с таким подарком судьбы, как наша встреча на «Ленфильме»...

Сонет 39-й у Шекспира кончается так:

Разлука сердце делит пополам,
Чтоб славить друга легче было нам.

... Все сказано и даже поэтически закольцовано, а я не кладу пера. И словно пребываю в досаде на что-то. На что? После долгого обдумывания понял: нотки смирения в конце этих заметок, пафос самообуздания литературных амбиций сценариста — все это наверняка придется по душе одному человеку, а я категорически этого не желаю! Нечего ему испытывать сытое удовлетворение от моих признаний, они обращены к памяти Динары Асановой, а что у него общего с ней? Профессия? Да. Ну еще темные очки... Второстепенные признаки! Ибо пер-

вый из них бывает столь же случайным, как и второй!

Представьте себе: мы беседуем с ним впервые, мы еще только знакомимся, начинает он с великодушных похвал моим работам, а я смущен тем, что не могу ответить взаимностью, не видел ни метра. А вообще-то поводом для встречи стал мой новый сценарий, к которому он примеривается. Нужно ли говорить, что я *год* прожил в этом сюжете, с этими героями, а он знался с ними часа два? Такое неравенство нормально сейчас... но нормально ли то, что мне довелось услышать?

— Знаете, как материал это мне, пожалуй, подходит. Нравится. Беру! Но — чур не обижаться, не психовать! — именно как материал беру. Шить придется все заново, по моей, так сказать, фигуре... (так и выговорил, клянусь! — *Г. П.*). Надо показать вам короткометражку мою: из нее легко ущучить, что мне требуется...

Принципиальна, неизгладима разница между Динарой и этим *клиентом,* который уйдет от меня *необслуженным* — даже если его короткометражка, вопреки моему неверию, хороша! Для Динары высшим арбитром в спорах с автором, решающей инстанцией, которая главнее нас обоих, была *жизнь*, поминутно сверкающая внезапностями. Этот же с порога объявляет такой инстанцией и таким арбитром *себя*. Не просто унизительно, а еще и скучно. Не вдохновляет! От альянса, в котором один из авторов *так* обращается с другим, вряд ли можно дождаться искусства. Оно бежит туда, где творческая любовь, хотя бы и наитруднейшая.

Роман Солнцев

Торможение в небесах

Современная история

Роман Солнцев окончил физмат Государственного университета в Казани. Автор десятка книг стихов и прозы, издававшихся в Москве и Красноярске («Ночной мост», «Скажи сегодня!», «Имя твое единственное», «День защиты хорошего человека» и др.). В последние годы пробует себя в драматургии. Член Союза писателей СССР.

С драматургом Романом Солнцевым у Театра имени Моссовета особые отношения. Они давние и имеют привкус горечи. Некогда молодой режиссер начинал репетировать пьесу Солнцева «Красным по белому», но спектакль не получился. Однако связь с автором, как обычно бывает в таких случаях, не порвалась. Автор понял, что вины театра здесь нет. Мы продолжали поддерживать отношения, и всегда, когда он приезжал в Москву из своего далекого Красноярска, он был в театре желанным гостем.

Мне давно хотелось осуществить постановку по Роману Солнцеву, ибо он один из тех, кто остро чувствует время. Пьесы его широко идут в наших театрах («Разговоры в темноте», «Поверю и пойду», «Супер», «Игрушечный телефон», «Вниманию отдыхающих»). Не скрою, я был эгоистически огорчен, что пьеса «Статья» пошла в Театре Советской Армии, а не у нас, хотя и радовался успеху режиссера Ю. Еремина. И я постоянно знакомился с новыми пьесами, стихами Романа Солнцева — он ведь разносторонне и щедро одарен.

И вот наступил момент, когда у меня в руках оказалась новая пьеса этого драматурга. Он прислал ее по почте с такой деликатной припиской: прочитай, может быть, пригодится. Я прочитал и понял: это то самое, необходимое. На следующий день худсовет театра единогласно (редчайший случай) постановил принять пьесу и немедленно, не

откладывая ни на день, начать репетиции. Мы даже отодвинули другие постановки, ибо было ясно, что в «Торможении в небесах» угадана проблематика времени, что это именно тот нерядовой и нечастый случай, когда драматургия вмешивается в жизнь, когда театр может принять участие в самой жизни — не декларативное, а живое.

Пьеса дает анализ сложного процесса перестройки, противодействия, сопротивления новому, нередко упрямого желания на местах сохранить все, как было, но под новыми лозунгами, прикрываясь словесной демагогией.

Автор «Торможения в небесах» не дает рецептов. Он просто наблюдателен, понимает сложности процессов нашего современного общества и вытаскивает их на свет божий. Его пьеса — снайперское попадание в проблему времени, возможно, самую важную сегодня.

Меня нисколько не удивляет, что «Торможение в небесах» существует и в качестве сценария и печатается в журнале «Искусство кино». Ведь пьеса изначально кинематографична. Принцип ее построения — монтажный. В ней мгновенны перекидки от эпизода к эпизоду, что для театра довольно сложно. Но наши, театральные, средства выражения не так конкретны, натурны, как в кино.

Уверен, что в недалеком будущем сценарий «Торможение в небесах» будет осуществлен на экране. А мы рады, что оказались первыми в сценической реализации этого произведения.

П. Хомский,
главный режиссер Театра имени Моссовета

...Можете считать, это — Хроника. Как бывает бриллиант чистой воды, можете считать ее конъюнктурой чистой воды. Только история эта в самом деле случилась недавно, во время поездки Генерального секретаря за Урал. Вернее, мы, документалисты, наблюдали в разных поездках среди великолепного воодушевления масс также и примеры торможения перестройки, как мрачные, так и смешные. И вот пришла мысль — свести их в единый рассказ. Так что это все-таки не хроника, а попытка отбора, осмысления по законам художественного творчества, где и без вымысла, конечно, не обойтись.

Я думаю, прав был Маркс: человечество, смеясь, расстается со своим прошлым. Посмеемся и мы, обернувшись из завтрашнего дня в сегодняшний, а может, и поплачем — в России слезы и смех всегда были рядом...

Итак, представьте себе сибирский город, не самый крупный, но и не самый маленький, в центре — Дом Советов, серый, сталинской постройки, с колоннами, в пять этажей. Поздний вечер. Только что отъехали машины с высоким гостем и сопровождающими его лицами в гостиницу на ночной отдых. Телевизионщики гасят на площади прожектора. Толпа расходится. Первый секретарь местного обкома Михаил Михайлович Махонин, третий секретарь Инна Васильевна Левушкина и помощник первого Куркин, человек со стертым лицом и умными злыми глазами, возвращаются по красным коврам, с этажа на этаж, наверх, в зал заседаний, где сидит — не выходил — весь партийно-хозяйственный актив. По углам зала и на возвышении, за пустыми стульями президиума, погасшие телекамеры. Правда, у одной из них горит красная лампочка — то ли забыли выключить, то ли оператор что-то проверяет... Впрочем, и операторов нет — после напряженной работы курят на улице, в сквере, где стоят длинные автобусы ПТС. Все, что только что отзвучало в Доме Советов — с цветами и аплодисментами, смелыми высказываниями и смущением виноватых,— записано на круглые бобины с широкой пленкой. Их укладывают в железный ящик. Режиссеры и сценаристы программы «Время» собираются немедля ле-

теть в Москву — предстоит срочный монтаж, завтра страна увидит репортаж о пребывании Генерального секретаря в области...

Тем временем Махонин, Левушкина и Куркин входят в зал, помощник притворяет за собой двери и садится на виду, в первом ряду. Оба секретаря поднимаются в президиум. В зале напряглась тишина.

— Н-ну, хорошо,— говорит Махонин, высоченный, сутулый, угрюмый человек, нависая над микрофоном.— Подведем итоги. Генеральному понравилось. Но есть ошибки. Начну с небес,— он обращается к начальнику управления ГВФ Барееву, который сидит в одном из первых рядов: — Зачем надо было тебе, Иван Сергеевич... Тургенев, так сказать...— это у него такая шутка, исходя из имени-отчества подчиненных, находить исторические параллели. Все сдержанно при этом смеются,— зачем, Иван Сергеевич, ты полез со своими мелочами?!

Бареев — маленький смуглый человек, ярко-синеглазый, бывший летчик. Он откидывает ладонью короткие волосы со лба.

— Так он же попросил — какие...

— Но ведь не каждую же мелочь?! Мы это решим в рабочем порядке! А он может подумать — аэродром ненадежный...

— Да он и в самом деле! Взлетка...

— Погоди, погоди! Ну, трещинки... залечим... Но все эти цифры?! Двадцать двигателей за полгода... по полмиллиона... Разве бетонка виновата?!

— Она, Михаил Михайлович! Волнистая!.. При реверсе, когда реактивный садится... двигатели крутятся в обратную сторону — осколки всасываются...

— Да слышал, слышал! — Махонин сердится.— Я сам просил — не утаивать трудностей, но... есть же этические границы?! Полетит завтра домой и будет думать про наш аэродром?! Ничего, надставим! А может, не осколки — вороны?.. Там все время!.. Я просил сельхозхимию поработать... А ты? — он смотрит в упор на руководителя Речного флота.— Мы уже разберем сначала транспорт.

В зале сидит в строгой форме красивый седой старик Орлов. Рядом внук лет восьми — открыл рот, крутит головой.

— Ты, Александр Васильевич... Суворов, понимаешь! Хотя тот воду не любил, по горам бегал... что же ты со своей рыбой?! Тебе какие задачи поручены, а ты... Нет важнее проблем?!

— Так ведь... моряки на воде — и без рыбы,— Орлов медленно поднимается.— И бревна опять же!

— Это не бревна, товарищ Орлов, это лес, элита, золото.

— Так не россыпью же?!

— Ну, случайно поплыли... или плот развязался... Где у нас лесосплав?! У тебя там что, тросов нет?!

— Нету,— встает хитромордый, загорелый докрасна человек по фамилии Езепов.— Промышленность не поставляет! Но я же не полез с этими мелочами?..

— Молодец! А что же сын твой полез?! Где он, товарищ из ПТУ?..

Езепов оборачивается — позади, в проходе между стульями, маячит долговязый парнишка в нелепой одежде: длинном пиджаке с короткими рукавами, в брюках с брючинами разной длины... Он криво улыбается. Все смеются.

— Что за роль такую придумал — «Немой укор»?! У Гельмана такой нету! Где одежду такую нашел? И прямо под камеры!

— Михаил Михайлович,— защищает отец сына,— да тут бирки висят — не наше производство! Это из Кемерова, Омска!

— Как будто москвичи различат! Глянут и скажут: это их одежда! И протест — протест их людей!

— Да нет, Михаил Михайлович,— подает голос парнишка, крутя бирки на ниточках.— Вот же, крупные!.. Мы решили высмеять одежду соседей...

— Ну, хорошо, хорошо! — машет рукой Махонин.— Тогда надо было еще крупнее...— Зал хохочет.— Прямо плакат на грудь — мол, из Кемерова...— первый секретарь переводит взгляд на Орлова.— Так что, товарищ Орлов-Суворов... если Генеральный приехал — это не значит, что надо все грязное бельишко...

— Так стирать надо! — слышен женский голосок.

— Это кто сказал?

Молчание.

— Мы тут все свои. Кто сказал?

— Я,— встает молодая женщина.

— Ты кто?

— Не «ты», а «вы».

— Ах, простите. Вы кто?

— Сядь!..— шипят сзади на молодую женщину. Некто, привскакивая, поясняет:

— Простите ее, Михаил Михайлович!.. Она еще девчонка...

— Не бойтесь, вам ничего не будет,— неуклюже говорит Махонин.

— Я не боюсь! — продолжает бледная от волнения молодая женщина.— Это вы бойтесь...

В зале — мертвая тишина.

— Я?! Чего же это?!

— Перемен. В стране вон что, а у нас?! Дети ни во что не верят, а вы все рапортуете? Моя фамилия Попова. Где мясо? Где новые учебники? Где форма? Это тюремная форма, а не школьная...

Махонин — сильный человек. Он начинает добродушно смеяться. Вместе с ним, подстраиваясь, смеется ползала. Но Попова бесстрашно продолжает:

— Погодите! По-прежнему приписки... наша директриса, ваша жена...

— Ну-у,— обиженно, как ребенок, как бы надувает губы Махонин.

— Пропала девчонка,— шепчет некто.— Сядь! Сядь!

Вну́чек толкает деда в бок:

— Товарищ капитан, а, капитан?..

— Чего тебе, юнга? — седой старик, обернувшись, смотрит на Попову.

— А там горит!..— пальчик ребенка показывает на светящуюся малиновую лампочку на одной из телекамер.

— Погоди. Девушка права. Вот мой внук... пока родители на юге... скажи, внуче, ты понимаешь свою учителку по математике?

Внук кивает.

— Он обманывает. Он признавался — она так сложно выражается... Даже стишки сочинили: «Синус фи... лапласиан... триста доказательств... пролетарии всех стран, срочно разбегайтесь!»

В зале смеются. Махонин хмуро что-то помечает у себя в блокноте.

— Ну, хватит. У нас мало времени. (*В зале тишина.*) Мы об этом в рабочем порядке. Есть тут из облоно?!

— Да, да! — вскочила Чирикова, вся накрашенная, как кукла.

Но Махонин уже отвернулся от зала, смотрит на третьего секретаря:

— В понедельник Инна Васильевна с вами со всеми поговорит.

— Да, да! — Левушкина усиленно кивает, что-то записывая.

— Н-ну, хорошо. А где же наша железная дорога? Наябедничал тут, понимаешь, и смылся!

— Но вы же сказали, встреча закончена...— чей-то голос издали.

— Закончена. Для кого закончена, а для кого начинается. Видите ли, «много порожняка гоняем... черноземy в восточных районах мало... надо хоть бы землю возить»... Вы занимайтесь своим делом, товарищ! У каждого должен быть свой участок, за который он отвечает, тогда и все в стране будет функ-

ционировать! Вообще, мне не понравилось, что вы слишком впрямую восприняли призыв Генерального к критике... Он же в принципе! Вываливать мелочи... Разве для этого он едет по стране?! Дать кардинальные...

— Вся жизнь из мелочей, как тело из клеток. И если клеточки болят, жить невозможно.

— Что? Это опять вы, девушка?

— Да.

— Сядь! — шипит Чирикова, вскакивая и снова опускаясь на стул.

— А то посадят,— хмыкает Езепов-старший, веселый человек.

Махонин угрюмо смотрит на молодую учительницу. Впервые ему перечат. И он не знает, как отреагировать... улыбнуться или дать волю гневу. Новые времена. Он улыбается.

— Да, да, конечно. Но тел в стране триста миллионов, а уж клеточек... никакая ЭВМ не может за всеми уследить, тем более человек... даже такой, как...— он кивает наверх. Зал стих.— В общем, дайте мне, девушка, договорить. (*Деловым тоном.*) Наши ГЭС работают хорошо. Строительство новой начато, опережая график...

Встает Орлов.

— А куда торопимся?! Я звонил в Госстрой — энергии в Сибири в два раза больше, чем надо! Строить новые ГЭС до двухтысячного года нецелесообразно...

— Ну, это решает не Госстрой,— внушительно говорит первый секретарь,— это решаем мы, на месте. Нам виднее. Заводы чем питаются?! Да, в смысле экологии... тут где-то товарищи из Института биофизики...

В зале вскакивает молодой ученый в очках, с папкой.

— Вы правы... воздух у нас непростой: фтор, сернистые... Но, товарищи, медь нужна для обороны? Алюминий? Тем более, на Западе...

Ученый усиленно кивает.

— Чего вы соглашаетесь?! — удивлена молодая учительница.— Сами же рассказали — загазованность в десять раз больше, чем в Токио, где полиция стоит в кислородных масках! А у нас не то что масок — молока не купишь!

— Ну-у, все в кучу!..— галдят угодливые люди.— Есть тут действительно из облоно? Вы бы разобрались!

— Разберемся!..— снова вскакивает Чирикова, треща янтарями.— Вы, Попова, теряете!.. Я имею в виду чувство меры. Она и на уроках такая же! Ну, уроки ладно... А вот за неуважение к собранию применим... Вы понимаете, о чем я говорю?! Макаренко писал: «Воспитатель должен быть умен, дважды терпелив и трижды скромен...» А вы? Сухомлинский говорил...

— О, женщины!..— как бы устало сдается первый секретарь. И снова обращается к Левушкиной, строго одетой маленькой женщине: — Может, вы по-своему, по-женски побеседуете?..

Левушкина вскочила, розовея от страха.

— Товарищи, товарищи... наш актив посвящен... а чем мы занимаемся?! В чем копаемся?! Нам нужны глобальные идеи, новые подходы, а мы опять?.. Я думаю, соберем специальное закрытое совещание, посвященное...

— Вот, вот, разумно! — согласился Махонин.— А сегодня закончим так. (*Долгая пауза.*) Итак, как оценим встречу?

Голоса:

— Как историческую!.. замечательную!..

Махонин кивает.

— Я сейчас не об этом. Какую внутреннюю оценку мы дадим тем, кто тут вылезал? Пытался опорочить в глазах гостей область?

— Неудовлетворительную! — слышны возгласы.

— Заклеймить!..— гудит Езепов.

— Согласен. Нужно, видимо, указать руководителям транспорта... представителям науки... а также...— он смотрит записи,— строителям, архитекторам... представителям агропрома... Нельзя подменять интересы страны своими, узковедомственными интересами. И отвлекать внимание Генерального на всю эту мелочевку... Кто за — прошу голосовать.

В зале поднимают руки. Приблизительно ползала.

— Видимо, не расслышали?.. Кто за то, чтобы считать позицию вылезавших подстройкой под перестройку, а не принципиальным поведением людей, болеющих за большие дела?

Две трети голосов.

— Я не давлю! Но хочу знать, с кем нам по дороге, а с кем нет. Итак?

— Да все, все...— тихо говорит третий секретарь, поставив, как школьница, свою руку на локоть.

Большинство подняли руки. Лица унылые, многим стыдно, многим жутко. Неужели ничего не изменится в области?.. Не подняли только молодая учительница и руководитель Речного флота. Руководитель ГВФ помедлил, провел по волосам — поднял. И внучек Орлова поднял.

Махонин смеется.

— Смотрите, старик все еще хмурится, а внук понял задачи дня!...— Многие смотрят, привставая, смеются вместе с Махониным.— У нас молодежь хорошая. Спасибо, парень! И еще несколько замечаний...

Тем временем в зал входят операторы и осветители.

— Извините,— говорит один из них.— Нам аппаратуру забрать.

— Пожалуйста,— и Махонин продолжает: — Вот вы, товарищ Суворов-Орлов, упорствуете... А Ленин говорил о разумных компромиссах...

Операторы разбирают камеры, рабочие выносят осветительные приборы. Помощник Махонина, вскочив, как суслик, смотрит на телекамеры и на мальчика — что-то он заметил, да забыл.

— Да какие компромиссы, когда речь о гибели реки?! — это снова стоит седой Орлов.— Какая была красавица наша река... таймень водился, хариус... Можно было от Саян до океана на лодке... А сейчас три ГЭС! Перед каждой плот на полсотни километров... всплыл лес... затопленные села... Наши суденышки то и дело таранятся...

Первый секретать поднял руку. Вокруг шум.

— Вы это уже говорили!

— Могу сказать, чего не говорил! Все эти проекты гигантских ГЭС — это наследие Берии... он предполагал лагеря, но мы же не можем...

Шум.

— Эй, старик, не зарывайся! — кричит Орлову молодой Езепов.

Махонин сделал вид, что не слышал, что говорил старый речник.

— Но вы же плаваете тем не менее до Севера, возите лес, оборудование, туристов... пять лет подряд у вас Красное знамя! Если бы таранились ваши корабли, вы бы все лежали давно на дне, а не сидели на пятом этаже Дома Советов! Стареем, стареем... вот возьмут да переизберут вас ваши моряки! По новой моде — раз и привет!

— Меня? Мои?!

— А что?! Где тут Минэнерго?! Перекроем на всех ГЭС воду... вылезут мели... станет флот... капитаны взбунтуются... Пора и на покой, басни Михалкова читать... про поверженных львов... Шучу. Давай, Александр Васильевич, не паниковать. Тем более, полагаю, вскоре буду рад вручить вам орден Трудового Красного Знамени...

Операторы и рабочие выносят развинченные на куски телекамеры. Забирают последнюю, ту, что стояла на сцене.

Второй оператор негромко первому:

— Сколько намолотили? Восемь бобин?

— Ну. Четыре часа.

— Ничего!,— идут на выход.

— Минуту!..— помощник первого секретаря взбегает из зала в президиум, что-то шепчет Махонину на ухо.

— Да не может быть!..— отмахивается тот.— Зачем?! — И продолжает: — Так что поперек батьки не надо в огонь...

Операторы и осветители покидают зал.

— И кстати... насчет этой дачи.. Ну, обнаружилась в тайге. Ну, нашли пионеры... Ну, три этажа... ну, телевизор, румынская мебель...

— Вертолетная площадка! — добавляет учительница Попова.

— Вертолетная площадка. Ну и что?! Что за намек? Обком КПСС к этой даче не имеет никакого отношения. Местные райкомы также. Зачем об этом Генеральному? А может, частник?! С юга?! Прокурор здесь?

— Так точно, Михаил Михайлович,— в зале встает Гнеушев, долговязый, хлипкий, с птичьими глазами, с узкой лысеющей головой.

— Записали?

— А мы еще... месяц назад получили насчет этого анонимку...

— Анонимки больше не рассматриваем!

— Слушаюсь. Но сегодняшнюю информацию принять к сведению?

Махонин кивает. Помощник стоит рядом, вызывая у него раздражение.

— И то, что на даче оказался портрет работника ЦК... еще ни о чем не говорит... есть любовь народная, понимаете ли...— Махонин устал.— Не найдется хозяин — передадим какому-нибудь детдому.

— Да какой же детдом полетит жить в глухую тайгу, кормить комаров? — удивилась молодая учительница.— Рысей?

— Тоже верно,— бормочет негромко Махонин, размышляя, что же еще он хотел сказать. И не выдерживает — помощнику: — Ну, что у тебя?

Куркин что-то быстро шепчет ему на ухо.

— Не может быть,— побледнел первый секретарь.— Кто видел? Мальчик? Какой мальчик? Эй, ты!.. Тебя как зовут?

— Дмитрий Сергеевич,— вдруг оробел внук Орлова.

— Митя, ты точно видел — на телекамере вон там в углу... горела красная лампочка?

Мальчик кивает.

— Что, все время горела?!

— Я еще дедушке показал, а он... Начало склероза.

Махонин глянул на помощника, тот выбежал из зала.

— Так. Н-ну, хорошо,— мрачно усмехнулся.— Еще не пропоет петух, а кто-то из вас предаст меня...

— Что, Михаил Михайлович? — дернулась Левушкина.— Насчет агропрома?

Махонин ласково положил ей руку на плечо:

— Сейчас.

Улица возле Дома Советов. Уезжают автобусы ПТС и черные машины.

Куркин вернулся, с порога:

— Они в аэропорт,— смотрит на часы,— сто вторым рейсом и полетят.

Махонин угрюмо ищет глазами кого-то в толпе. Один за другим под его взглядом вскакивают люди — Езепов, Гнеушев, Чирикова... но первый секретарь отмахивается: не тебя. Наконец, поднялся Парамонов, румяный толстый человек, председатель местного комитета по телевидению и радио.

— У нас плохая аппаратура... им же надо срочно монтаж... завтра в эфир... Поэтому раньше Генерального летят в Москву.

— Это хорошо,— бормочет Махонин.— Но ты уверен?! — это он снова своему помощнику.

— А иначе зачем?! — помощник грызет ногти, щерится — это он так думает.

— Что такое?! — в зале шум. Учительница Попова смеется, она все поняла. Старик Орлов тоже улыбается, потирая сердце.

— А-а!..— кричит мальчик.— Андестенд! Вы тут ругались, а они снимали! И все покажут!

Первый секретарь негромко помощнику:

— Срочно связаться с аэропортом,— и, отыскав глазами начальника ГВФ Бареева: — Иван Сергеевич, помогите выйти на кого там надо...

Помощник властно зовет Бареева, они уходят из зала.

— Ничего,— бормочет Махонин Левушкиной. И в зал: — Итак, дело превыше всего. Где мы остановились?

— Мы остановились в шестидесятые годы, — говорит неугомонная молодая учительница, блестя белыми зубами.

— Ну,— хмурится Махонин и улыбается.— Это уже граничит с фулюганством...— и снова улыбается.— Но женщинам мы все прощаем. Тем более красивым. Итак, товарищи, в целом обсуждение встречи было положительным. А сама встреча с Генеральным секретарем нашей партии — исторической и чрезвычайно полезной. Примем его указания как руководство к действию,— и первым аплодирует.

Под неровные аплодисменты и переглядывания людей оба секретаря обкома быстро уходят через специальную дверь президиума. Толпа запрудила угол зала перед дверью с надписью «выход».

— Ладно еще, если просто из автобуса подслушали, что тут было,— говорит прокурор.— А если записали?! Без разрешения... так сказать, вне регламента...

— Я думаю, забыли выключить по рассеянности...— бормочет, вытирая шею платком, Парамонов.

— Москвичи-то?! Эти волки, эти асы?..— смеется Попова.— Гореть вам теперь синим пламенем!

— Так вы что, с самого начала знали, что записывают?! — ахает накрашенная дама из облоно.— Ах, какая смелая!..

— О, если бы я знала!..— простодушно говорит учительница.— Я бы еще не то!..

Страх на лицах многих участников совещания.

— Я думаю, они нарочно ушли и записывали,— хмыкает Езепов.— Мне шурин говорил — такое часто делают, особенно в Америке. У нас тоже... браконьеры... найдут старое кострище — и динамит в золу. А поскольку рыбнадзор щадит лес, траву... разведут костерок на старом месте... Ба-бах, и в рай!..

Кабинет первого секретаря. Махонин стоит у ночного окна. Левушкина сидит в кресле. Начальник ГВФ Бареев и помощник первого стоят у телефонов.

Надо сказать, что в прежние годы местные руководители часто собирались в кабинете Махонина. Особенно если случалась какая-нибудь победа на трудовом фронте или приезжал большой гость из Москвы. Собирались и все тут по кругу пели, причем у каждого имелась своя коронная песня. Михаил Михайлович, например, любил про бродягу с Сахалина, где есть замечательные слова: «Жена найдет себе другого, а мать сыночка никогда...» Прокурор Гнеушев

тянул: «Спускается солнце за степи», песню, как бы переданную ему дедом-революционером, человеком, известным в Сибири... Особенно со слезами, шепотом, он выводил «Бом-бом... слышен звон кандальный... нашего товарища на каторгу ведут». Звучал и другой колокольный звон — Парамонов, руководитель радио и телевидения, закрыв глаза, пел «Вечерний звон... где я любил, где отчий дом...» Женщины обычно не пели, да, как правило, их здесь и не было. Бареев с детства любил «Все выше, и выше, и выше!..». Помощник первого Куркин славился умопомрачительными частушками, но мы их в этой истории, пожалуй, опустим. Тем более сейчас и не до песен...

— Аэропорт?! — кричит Куркин.— Сейчас с вами будет говорить Иван Сергеевич,— и протягивает трубку Барееву.

— Бареев на линии. Борт тринадцать сорок семь ушел? Только что?! А может, еще на рулежке? — Махонину: — Только что оторвался.

— Едрит твою в корень!..— не выдерживает Махонин.— Извините, Инна Васильевна. Вот проказники! Это враги! И кто же это их надоумил? В ЦТ или наши?! Парамонов!..

Входит перепуганный толстяк.

— Слушаю, Михаил Михайлович.

— Так, Василий Федорович. А могли просто держать на сигнале... не записывать?

— Конечно. Но это если специально делать. А обычно... если отключают запись на ПТС, камера автоматически...

— Там кто-нибудь был из наших?!

— Помреж. Она помогала.

— Срочно разыскать. Живую или мертвую!

— Она тут. Саврасова!..

Входит подслеповатая, в очках, скромная девушка Таня.

Махонин тяжело дышит.

— Тебя как зовут?

— Таня.

— Таня,— как можно более дружелюбно и спокойно говорит Махонин, наклоняясь, как медведь, над ней.— Вспомни, Таня...

Она кивает, шепчет:

— Там оставалось на полчаса... их главный говорит: пиши с этой камеры до конца... ну, вдруг какие нюансы... а главное, чтобы не перематывать пленку...

— И все записали?.. — тихо спрашивает первый секретарь.

— Все записали?! — переспрашивает, чтобы угодить Махонину, Парамонов.

— До конца. Сначала не обращали внимания... а потом смотрели. Главный кричит: ну, детектив! Это Генеральному понравится.

— Главный — это женщина? Лалетина? — уточняет Парамонов.

Таня кивает. Махонин тяжело сопит.

— Михаил Михайлович,— осторожно вмешивается осунувшаяся за вечер третий секретарь.— Да я думаю, никто не пропустит этот хвостик... он никак не вяжется...— и осекается под взглядом первого.

Долгая пауза. Бареев снова набирает номер:

— Это я. Как борт тринадцать сорок семь? Набрали высоту? Ушли на коридор? — кивает, кладет трубку.— Летят на Москву.

— А ты что, не понимала, едрит твою мать, что это враги?! — вдруг кричит Махонин на бедную Таню.— Ты что, не могла что-нибудь выключить? Ты что, не понимала — это они, чтобы опозорить область?!

Таня падает в обморок.

— Ты... ты... черт!..

Куркин бросился — подхватил девушку, оттащил и положил на диван.

— Что с ней?!

Левушкина заметалась туда-сюда, отлила неловко из графина воды в ладонь, брызгает на Таню. Безуспешно. Берет за кисть, пытается нащупать пульс.

— Врача?! — она в страхе смотрит на Махонина.

— Ни в коем случае!..— шепчет Куркин.— Сейчас... Очнется... Танечка...— треплет по щекам.— Видно, устала на работе...

Девушка открывает глаза.

— Таня, Таня...— тихо бормочет также испугавшийся Махонин.— Что с тобой?! — пытается погладить по щеке. Она отпрянула.— Таня, мы очень расстроены... прости нас, милая...

Девушка встает, идет, шатаясь, к двери.

— Устала, голубушка,— снова подхватывает под локоток помощник.— Вот, тебе надо подкрепиться...— достает из шкафа шоколадку.— Проклятые москвичи! Покушай. Обязательно!

— Постой, не уходи,— просит Махонин.— Мы же с тобой советуемся. Значит, они прекрасно знали, что записывают?

— Сначала нет, а потом...

— А может, и с самого начала?..— произносит, пугаясь своих собственных слов, мокрый от пота Парамонов.

Долгая пауза.

Махонин смотрит в глаза Барееву.

— Иван Сергеевич... надо вернуть.

— Следующий рейс — через два часа. Только где вы их потом в Москве найдете?

— Нет, нужно вернуть самолет! Это приказ! — Махонин бросает девушке.— Идите! Спасибо! Все нормально! Мы тебя проверяли на наблюдательность!

— Да, да,— помощник открывает дверь перед Таней.— И не особенно...— он высовывает язык.— Поняла?..

Девушка уходит.

— Но это... невозможно!..— говорит Бареев.

— Как это невозможно?! — щурится Махонин.— Чья-то провокация, а мы говорим: невозможно? Или вы не хотите?!

— Я понимаю,— испуганно бубнит Бареев.— Но ведь сто пятьдесят пассажиров... их ждут... бронь...

— Вернем, отберем... и пусть снова летят. Может же быть неисправность? Не вы ли сегодня выступали — если по-честному, любой из наших Ту-154 можно давно списать! Или погода? Туманы?.. Давайте, давайте! Срочно!..

— Тогда мне надо ехать туда. К диспетчерам.

Первый секретарь поворачивается к помощнику:

— Машину Ивану Сергеевичу,— и кивает на Парамонова с Левушкиной.— Их тоже отправь. Я буду в кабинете.

— Михаил Михайлович, может быть, кофе?..— хотела остаться, поддержать его Левушкина, но первый только раздраженно махнул рукой.

Все ушли.

Махонин звонит:

— Алло? Гостиница? Это первый. Как, спят гости? Очень хорошо. Если что, прямо мне, я на работе. Кто-то же должен бодрствовать, товарищ полковник... До свидания.

Звонит жене:

— Феечка-Фаечка, это я. Ты там ложись... у нас еще дела... Нет, с ним не говорил, но думаю — завтра, в аэропорту... Ну, хорошо-хорошо... удастся — познакомлю! — кладет трубку, идет к окну, стоит, сцепив пальцы за спиной...

На улице мрак. Ветер гонит листья. Медленно проехала милицейская машина.

Между прочим, я хочу сказать: меня давно занимала эта удивительная тема — тема власти. Вот, например, выпускается много сборников: «В мире мудрых мыслей», «Великие изречения» — там про любовь и ревность, про зависть и лень, про пьянство и мудрость... но нет в наших отечественных книгах — вы заметили? — никаких цитат про власть, про властолюбие. Отчего бы это? Не интересно нашему народу? Или слишком интересно?.. Берутся же откуда-то руководители, от которых потом не знаем как избавиться?.. В школе мы выбрали одного мальчишку комсоргом — круглый был дурак, румяный, с рыжими ушами. Думали — ну и хорошо, не будет дергать, будет про себя радоваться, что начальство, и хватит с него... Прошли годы, однажды залетаю в родной город, захожу в горком, смотрю — он! Я говорю, Валька, что ты тут делаешь?! А он: я секретарь горкома. Да ты же дурак, Валька, говорю. А кто меня выбрал? — смеется. Да мы же нарочно, чтобы самим не заниматься общественной деятельностью... И вот думаю: много у нас ошибок, а кто виноват? Валька или я? Выходит, я. Больше, чем он...

Диспетчерская аэропорта. Дежурят двое. Один ест, пьет кофе из термоса, второй смотрит на экран. Перед ними телефоны, микрофон, журнал. Входит Бареев.

— Взлет разрешаю,— говорит диспетчер у экрана и, увидев начальника ГВФ, пытается встать.

Чуть не подавился и приподнялся другой диспетчер.

— Сидите, сидите! — Бареев подсел к работающему.— Так, Никитенко. Далеко ушел борт тринадцать сорок семь? Сто второй рейс?

Никитенко глянул на карту.

— Думаю, подходит к Новосибирску.

— Самолет нужно вернуть.

— Бомба?! — посерел Никитенко.

— В каком-то смысле. Выходи на связь.

Диспетчер — напарнику:

— Смотри на терминал, я сейчас...— в микрофон: — Внимание, борт тринадцать сорок семь... борт тринадцать сорок семь... Новосибирск, борт тринадцать сорок семь... Не отвечают.

— Давай, давай.

— Рейс сто второй... командир корабля Попов!.. Вас вызывает начальник управления... Борт тринадцать сорок семь... Внимание! Борт!.. Они!..— Никитенко кивает начальнику.

Бареев:

— Михаил Васильевич, «Фрунзе»?.. Это я, Бареев. Вам нужно срочно на разворот... и сажать дома машину. Нет, нет, все в порядке... тут... в другом дело. Забыли одну вещь. Нет, нет, не могу следующим рейсом... это приказ обкома. Конечно, всю ответственность беру на себя...

Самолет Ту-154, № 001347. Пилотская кабина. Оба летчика на рабочих местах. Попов — белокурый молодой мужчина с открытым лицом, как у Чкалова. Железов — улыбчивый, быстрый, умный. Он переменился в лице:

— Неприятное дело, Миша. Ну, давай.

Самолет круто разворачивается в ночи. Звезды, луна. В салонах все спят, кроме руководителя группы программы «Время» Лалетиной. Она черкает авторучкой в рабочем блокноте: крупный план... площадь... цветы... завод... церковь...

— Что такое?! — голос прокуренный, мозг изощренный. Сразу все поняла.

Самолет, круто накренившись, делает полукруг. Телевизионщица, сцепив ладони, трещит пальцами.

— Проклятье!..— смотрит в иллюминатор.— Погода?!

Чистые звезды. Внизу — костры городов. Ясный воздух.

Лалетина нажимает кнопку вызова стюардесс. Подходит полусонная красавица стюардесса.

— Что случилось?!

— Это я вас хотела спросить, что случилось?

Девушка, привычно хватаясь за верхние панели, спешит в пилотскую. Стучит в дверь, ей открывают.

— Что-нибудь случилось?..

— Возвращаемся,— отвечает Попов.

Железов поет:

— Последний нонешний денечек
Гуляю с вами я, друзья...

— Прекрати! — первый пилот, хмурясь, выходит в тамбур покурить. Стюардесса в недоумении:

— Двигатель?

Появляется и Лалетина.

— Послушайте!..— она вскидывает красные «корочки».— Программа «Время»! Нам надо срочно быть в Москве! Материалы встречи с Генеральным...

— Сказали — что-то забыли отправить...

— Другим рейсом отправят! Нам надо немедленно! Вы понимаете?

— Что я могу поделать?! Начальник ГВФ.

— Ах, вот как?! Понятно. Волшебно. Дайте закурить.— Лалетина коротко задумалась, вдруг шепотом: — Скажите, вы коммунист?

— А какая разница? — Попов гасит сигаретку внутри пустого спичечного коробка, отдает стюардессе. Та ушла.

— Нет, это вчера было все равно. А сегодня... Но вы патриот? Ну, вы человек, проклятье?! Я сама сибирячка, я не выдержала затянувшегося маразма... ну, это в соседней области... Слава богу, в Москву взяли работать. И вы понимаете — это шанс взорвать болото?! Вам не обидно за родину? Мы случайно сняли, что они там говорили после встречи с Генеральным... при закрытых дверях... Какая, к лешему, перестройка?! Дым, обман, облака!..

— Вы, видимо, не понимаете, где вы находитесь. Приказ начальника управления! Да меня посадят!..

— Это вы не понимаете, в каком времени находитесь! Это его завтра посадят за такой приказ!..

Попов отрицательно качает головой.

Кабинет первого секретаря. Махонин стоит у окна. Звонок телефона.

— Да?

Говорит из диспетчерской Бареев.

— Возвращаются.

— Когда?

— Приблизительно минут через сорок. Может, сами встретите?.. (*Пауза.*) Понимаю... Может, прокурор?

— Придумаем что-нибудь,— Махонин кладет трубку.

Ночной город. В парке под фонарем два старика играют в шахматы.

В каком-то полуподвале мигают окна разным цветом, звучит приглушенная музыка, валит дым из форточки — молодежь танцует, курит...

Попов и Лалетина в тамбуре.

— Вы поняли?

— Что ж не понять,— глаза у Попова тоскливые.

— Завтра вся страна увидит репортаж. А может, покажут и то, что на самом деле думают ваши руководители. Это уж как решит ЦК. Михаил Васильевич, миленький, можем ли мы в угоду местным амбициям?..

— А что, имеют право отобрать?

— Да как вам сказать. На территории своей области могут все. Скажут, спрятаны порнофильмы... наркотики... я шучу, конечно. Лучше бы лететь на Москву, а? Я вам обещаю, проклятье!.. В титрах будет благодарность вам. Ваша фамилия Попов? Летчику Попову.

Первый пилот машет рукой.

— Понимаю, боитесь...

— Да ничего я не боюсь! Толку!.. Вон сколько сейчас пишут, показывают...

— Ну, такого еще не показывали! — Лалетина смеется: — Между прочим, там и про ваш аэропорт... Как при реверсе...— Лалетина засасывает губами воздух.— Осколки бетона... И моторы горят. А ведь чья вина? — она кивает наверх.— Торопился отрапортовать...

— У меня друг погиб в прошлом году.

— Вот видите!

— Аэропорт до сих пор не имеет сертификата. Я все понимаю. Но меня уволят.

— Могут и посадить, Михаил Васильевич. Но я вам слово даю — крокодилам не отдадим! Вот,— снова показывает удостоверение.— Программа «Время». Бумага из ЦК.

Летчик, хмуро кивнув, идет в кабину.

— Ну так что?! — кричит вслед Лалетина.

— Мечтал на международные линии... два языка выучил... Посмотрим.— Дверь захлопывается.

Лалетина возвращается на свое место.

— Что такое? — с подозрением спрашивает, ерзая, какой-то старичок.— Мне показалось...

В эту секунду самолет сильно накренило — он пошел на новый разворот. Лалетина улыбается. Шепчет доверительно старику:

— Обходим луну...— и тут же, став серьезной:— Обошли грозовой фронт.

Старик — своей старушке:

— Осень, а гроза... Все перемешалось!..

Махонин стоит у окна. По улице снова едет машина с синей мигающей лампой.

Звонит телефон. Первый секретарь снимает трубку.

— А, это ты, Феечка-Фаечка?.. Подожди, мне не до тебя. Ну, потом, потом...— кладет трубку, звонит сам: — Мне Бареева.

Бареев у телефона:

— Да что-то замолчали... Идут, наверно. Коли развернулись.

— Как сядут, сразу мне,— кладет трубку.

Загорается лампочка на селекторе, журчащий звук. Махонин нажимает кнопку — слышен голос Куркина:

— Прокурора привезли. И с телевидения.

— Давай.

Входят поднятые с постелей прокурор Гнеушев и Парамонов.

— Я пригласил вас, господа,— говорит первый секретарь, пряча неловкость момента за шутку,— сообщить приятное известие — самолет возвращается. Будет минут через тридцать.

— Очень, очень рады,— кивает Гнеушев и преданно смотрит в глаза Махонину.

— Да, да,— Парамонов трет шею платком и тоже старательно уставился на первого секретаря.

Махонин любил смотреть в глаза подчиненным, как некоторые, втайне любимые им исторические деятели... И подчиненные всегда старались отвечать ему честным прямым взглядом. И еще он любил угадывать, о чем они думают, и если даже не угадывал, подчиненные охотно соглашались, даже как бы смущаясь и пугаясь, что точно — об этом и думали...

— Недоспали?.. Не обижаетесь на меня? — он кивнул Парамонову: — Ты, по-моему, даже сон видел сладкий?.. Только не с чужой ли женой?..

— Да, да, Михаил Михайлович...— опустил голову Парамонов.

— А ты небось меня судил?

— Да что вы, Михаил Михайлович!..— заморгал Гнеушев.— Только себя, только себя!

— А себя-то за что? Уж не за дружбу ли со мной?

— Да никак нет, Михаил Михайлович!.. Мы же понимаем... Есть большая правда, есть малая...

— Н-н-ну, хорошо. Теперь вопрос такой: как отобрать.

Парамонов трет платком лоб. Гнеушев вздыхает и трясет узкой плешивой головой.

— Что?! — Махонин вдруг накаляется.— Незаконно?! Для них игра, хулиганство, а для области... В то время как вышли на третье место, рубить нам ноги?!

Парамонов, краснея, волнуясь, бормочет:

— Мы можем... можем попросить дать нам пленку, чтобы переписать для себя... Потом, с эфира-то, хуже... И... как бы случайно стереть...

— Они что, идиоты? — Махонин ходит взад-вперед.— Я думаю, они уже поняли! Будут лежать на своем железном ящике.

— Я могу заявить,— значительно кивает прокурор,— что есть данные, что там — порнофильм... или наркотики?..

— В нашей дыре — наркотики? Ну, Паша!..

— Не говорите, Михаил Михайлович,— защищает Гнеушева Парамонов.— Уже появились...

— Это у тебя, я вижу, на экране черт-те что появилось! Полуголые девицы!..

— Так ведь показывали наш, сибирский пляж,— краснеет руководитель местного телевидения.— Агитировали! Не одетыми же — в купальниках!!

— Ладно! Давайте думать!..— обрывает Махонин.— Думайте!.. Ты не думаешь!

— Да, да! Сейчас! — Парамонов преданно смотрит в глаза.

— Ага! — говорит Гнеушев.— А если в другой самолет пересадить? Сказать — этот барахлит... А как понесут — будто бы помочь нашу милицию попросим?!

— Смеешься?! «Самолет барахлит»... Да завтра об этом е м у доложат!

— А если,— встревает тихо Парамонов,— у него попросить разрешения утром глянуть материалы?.. Мол, свет падал нехорошо... хотим на уровне западных стандартов?..

— Парамонов! — Махонин стукнул кулаком по столу.— Ты, по-моему,

поглупел за эти сутки! Что, попросишь еще раз встречу провести?! — и шепотом: — А может, вы не хотите???

Гнеушев и Парамонов испуганно вскрикивают:

— Да что вы, Михаил Михайлович?!

— Так думайте!..

Гнеушев и Парамонов неотступно провожают его глазами.

Пока они думают, давайте посмотрим, что делается в аэропорту, в диспетчерской. У начальника ГВФ тоже положение не сладкое...

Аэропорт. Диспетчерская.

— Да он с ума сошел! За это под суд!..— кричит Бареев.— Как теперь сказать первому секретарю?! Слушай, ты хорошо знаешь Попова! Ведь толковый летчик? Серьезный? Ты дружишь с ним?

— Ну,— отвечает Никитенко.

— Так что же он?! А может, захватили самолет?!

— Да ну что вы,— откликается второй диспетчер,— сами говорили, по по линии ЦК товарищи...

— Да не эти хулиганы!..— Бареев закрывает глаза.— Теперь уже в Новосибирске знают! А завтра по всей стране... Черт возьми!.. Да нет, нет, конечно,— это москвичи. Видно, застращали.

— Шутка — против нашего приказа!..— поддакивает Никитенко.

— Конечно, ответят,— Бареев сел на стул.

Но про себя он думал — если сейчас самолет не вернуть, если Махонин с телевизионщиками не проведет беседу — отвечать придется ему, Барееву. За «фигуры высшего пилотажа».

— Был я летчик! Зачем согласился пойти в начальство?! Плохо, когда хорошо владеешь профессией — вытаскивают наверх... и ломают. Ну, как Махонину сказать?! Надо же немедленно! Может, он что придумает?! Позвони ты, а? Или ты?..

Звонит телефон. Оба диспетчера и Бареев не снимают трубку.

— А может, пускай летят, а? — говорит второй диспетчер.— Вам приказали, вы-то при чем?..

Снова звонит телефон. Никитенко, вздохнув, осторожно берет трубку.

— Куркин? Какой Куркин?!

— Помощник!..— шипит Бареев. И показывает на себя — мол, его здесь нет.

Никитенко испуганно привстал:

— Добрый вечер, Михаил Михайлович!.. Никитенко, диспетчер. Нет, вышел. Да что-то молчат, Михаил Михайлович. Должны бы уж на глиссаду зайти...

И Бареев решился, протянул руку.

— А-а, вот сам Иван Сергеевич!..— Никитенко передал трубку.

— Михаил Михайлович!.. Михаил Михайлович!..— Бареев хочет, но никак не может сказать правду.— Гм... идут, идут, как положено. Ждем сами. Конечно, в ту же секунду...— кладет трубку.— Не могу! Ну, давайте, давайте! Вызывайте гадов! Должны же ответить! Ну?!

Никитенко в микрофон:

— Борт тринадцать сорок семь!.. Борт тринадцать сорок семь!.. Вызывает начальник управления. Омск, передайте! Борт тринадцать сорок семь... борт тринадцать сорок семь... Не отвечают!

— Давай, давай! Они, конечно, слышат, собаки!.. Борт тринадцать сорок семь!.. Я все прощу, замну... только срочно ответьте!..

Кабинет Махонина. Махонин сел перед Гнеушевым и Парамоновым. Доверительно:

— Значит, так. Как приземлятся, официально вдвоем захóдите в самолет и забираете пленку.

— Они могут не отдать,— Парамонов вытирает платком шею.

— Могут не послушаться,— отводит глаза Гнеушев.— Если бы ордер... но... нет же официального повода...

Махонин мрачно улыбается, глядя на них.

— Михаил Михайлович, мы думаем, думаем!.. Момент!..

— Если очень захотеть, дорогие мои. Если очень захотеть. Люди усилием воли гири передвигают. Вы хоть читали буржуазных?.. Мне приводилось, в оригинале. Когда кандидатскую делал по экономике Японии. Так вот, воля человека, мысль — сгусток энергии... сильнейшее электромагнитное поле... смещает даже звезды! Ну, на миллиметр! Мы вчера еще и кибернетику не признавали...— Он натужно смеется.— Конечно, не у всех. Есть отдельные личности. Правда, к сожалению, такие люди чаще были заняты войной, разрушением... но мы-то с вами создаем новую гигантскую Сибирь, вторую Америку!

— Ага! А если... связаться с Москвой?..— говорит Гнеушев.— Может, на кого из них найдется компромат?..

Махонин кисло морщится, смотрит на часы. Переводит взгляд на Парамонова.

— Вот он сейчас позвонит... Ведь позвонишь?

Парамонов идет к телефону.

— Я угадал, кому? На базу?

Парамонов изображает застигнутого врасплох.

— Да, да! Им надо какие-нибудь презенты. И договоримся...

— Молодец, Вася! Соболей штук десять на воротник... этой Лалетиной... и парням, чтоб заткнулись, рыбки...

— А кто будет предлагать? — моргает прокурор.— Может, какого-нибудь зэка на всякий случай... чтобы потом следы...

— А могут и не взять,— тяжело дышит Парамонов.— Лалетина даже на банкет не пошла вчера, хоть и трезвый банкет. А ведь я объявил, будто шутя: будет красная икра, черная и белая. Кто-то спрашивает: а белая — это что? Я говорю: с молóками, на любителя...

Гнеушев, под взглядом Махонина набравшись решительности, покачал головой:

— Придется силовым приемом. Войдем, сзади милиция. Мол, ищем, товарищи... и без объяснений...

— Молодец! — обнял его за плечи Махонин.— Люблю Павла! И тебя, Вася!..— И закричал: — Куркин!..— И секунду спустя: — Ты где?!

Вошел Куркин, явно что-то неладно — смотрит вниз.

— Кофе! Двойного! Со сливками!..

— Михаил Михайлович, — Куркин кивнул на телефон,— извините...

— Что такое?! — Махонин, мрачнея, идет к телефонам, снимает одну трубку, вторую.— Да! Что? Как?! Да как они посмели?!

Диспетчерская. Бареев с трубкой.

Махонин в трубку:

— А что же вы?! Начальник или нет, едреновоск?! Развел бардак!.. Я вас с работы!.. Вы понимаете, что это вредительство?! Мафия! Там возобладали силы из других мест России! А мы даем побольше нефти и золота! И древесины! Патриот или нет? Немедленно придумайте что-нибудь! Черт побери,

к пятидесятилетию хотите Героя? Хочешь или нет? Жду!..— Махонин бросил трубку мимо аппарата.

Куркин подобрал с пола, положил на место.

А в это время над городом сгустилась осенняя ночь. По улицам едут машины с синими мигалками. В парке два старика пенсионера закончили шахматную партию и, выключив свет на столбе, ушли, светя фонариком... В окрестных полуподвалах по-прежнему слышна музыка, смех, поют визгливо, ломая язык на английский манер, наши местные рок-музыканты...

В одной из квартир сидят на кухне дед и внук Орловы.

На столе — модель парусника. Старик капает из склянки лекарство.

— Валокардин? — спрашивает мальчик.

Орлов считает капли:

— Нет, ты сначала ответь: рок-мачта или фок-мачта?

— Капли Зеленина? Корвалол?

— А что такое бизань-мачта? Покажи.

— Да ну, скучно! Я хочу на атомную подлодку? Валерьянка?

Орлов нарочито хрипит, как пират:

— Р-ром гаванский!.. Бренди «Смерть моряка»!..— морщась, пьет.

— Ты от радости? Тебе орден обещают.

— Пошли спать. Он дает этот орден, когда нужно человека отчалить на пенсию... Что ж, пора. В старом бакене кончается керосин.

— У тебя недостаточность? Стенокардия? Кома?..

— Да ну, ерунда! Спать, спать,— старик обнял внука.— Выучишь завтра мачты — перейдем к атомной подводной лодке. Клянусь Билли Бонсом!

— А папа и мама скучают по нам?.. По нас?..

— Конечно. Смотрят на облака и говорят: вот это облако походит на лицо Мити...

— А если скучают, почему не сократят отпуск? Они же работают досрочно!

Орлов улыбается:

— А отпуск нельзя досрочно! Это как часы... нельзя же сказать: вот прошел двенадцатый досрочно... сэкономили пять минут.

Звонит телефон.

— Я! — Митя хватает трубку.— Юнга на проволоке! Это тебя — твой зам со шкиперской бородой...

Орлов берет трубку.

— Слушаю, Алексей. Что? Характеристику? Пожалуйста. Как какую? Только положительную. В загранку собрался? В Москву?.. На утверждение?..— вдруг пошатнулся, ищет по карманам.— Ребятишки, но ведь я еще живой?! — Он положил трубку, пошел прочь, доставая валидол.

— Деда, деда!..— бежит следом Митя.

— Ничего, ничего,— бормочет старик.— Все путем. Когда тонет баржа, разноцветные лампочки можно выключить — экономить надо...

А тем временем в общежитии летчиков в тесной комнатке молодая учительница Попова только что закончила подготовку к завтрашним урокам, откладывает стопку тетрадок и книг. Ставит на столик зеркало, придвигает ближе к себе фотокарточку мужа-летчика, начинает, улыбаясь, расчесывать волосы. Звонит в коридоре телефон. Попова не обращает внимания. В дверь стучат.

— Что, меня? Господи, еще не улетел? — она бежит в коридор, хватает

трубку.— Миша?! Алло! Что? Кто?! Начальник управления? — Попова кричит.— Что случилось???

Диспетчерская аэропорта. Бареев с трубкой:

— Да успокойтесь... ничего! У меня... у нас дело...

— Ой, перепугалась,— говорит молодая учительница.— Когда звонит начальство.. Здравствуйте...

— Вы сегодня с мужем виделись?

— Да, конечно. Я знаю, сто второй рейс. Наверное, к Свердловску подходят. А что нужно?..

— Вы в коридоре стоите?

— Да,— Попова оглядывается — любопытствующие женщины прикрыли двери.

— Тесно в общежитии жить?..

— Конечно. А в чем дело?.. Да нет, я постою. Слушаю вас...

Начальник управления ГВФ Бареев говорил долго, пытаясь как-то позолотить пилюлю, незаметно преподнеся суть, но Попова все давно поняла... И пока разговор не окончен, вернее, монолог Бареева... я хочу вам напомнить...— вот, нашел недавно несколько любопытных мыслей о власти, о властолюбии. У не наших авторов. Может быть, вам будет интересно. Старик Дюма пишет: всякая власть портит человека. Абсолютная власть — портит абсолютно. Правда, утверждает, что взял эту мысль у Маккиавелли... А сам я вычитал у Цицерона такие соображения: «Чтобы удержать власть, надо быть любимым...» и дальше: «Любят — доброжелательных. Доверяют, если тебя признают дальновидным и справедливым. Но этого мало... Нужно обязательно восхищение народа. А восхищение рождается только превосходством ума». Гм... Вернемся к разговору Бареева с Поповой, двух зависимых в этом мире людей.

— Мне больше некого просить, Валентина Николаевна... Только вы можете спасти город, область...

— СССР... планету,— язвительно добавляет Попова.— Да как можно, Иван Сергеевич?! Программа «Время»!

— Но... по-человечески можно понять и наших... Ведь если бы они не были откровенны, а продолжали говорить парадные речи... А то перешли к критике.

— Это речь Генерального — парадные речи?! — смеется Попова.

— Да упаси бог!..— пугается Бареев.— Вы заходите с хвоста! Я говорю: есть большие дела, есть мелочи... Вы же все понимаете!

— Время позднее, давайте прямо,— говорит сухо учительница.— Чего вы хотите?.. Когда из Москвы позвонит — сказать, чтобы догнал их и отобрал?

— Да что вы, будет поздно,— Бареев смотрит на часы.— Попросите мужа... вернуться на аэродром. Они сейчас над Тюменью. Я вас очень прошу, мы вас по эфиру соединим.

— Что?! Да это же преступление!

— Ответственность я беру на себя.

— Так сами и попросите!

Бареев вздыхает.

— Я просил... Они уже было хотели... но... Видимо, эти...

— Наганом припугнули? — хохочет Попова.

— Могли заморочить голову,— унылым голосом поясняет Бареев,— сослаться на ЦК... Но их никто не уполномачивал исподтишка, как в буржуазной стране... Я вам,— осторожно говорит начальник ГВФ,— к Новому году квартиру двухкомнатную... Поверьте, не подкуп... я знаю, тяжело молодым в общежитии...

Верните Мишу, парень хороший, но по-государственному еще не умеет... Я его переведу на Ил-62... более безопасная машина...

Попова вдруг резко:

— Хорошо, соедините! Когда я болела, вы этого не могли себе позволить...

— Валентина Николаевна!..— Бареев счастлив, он машет Никитенко, чтобы тот срочно подключил телефон к рации.

Пилотская кабина самолета № 001347.

Железов в наушниках, Попов дремлет.

— Тебя по новой вызывают! — удивленно смеется Железов.

— А, пошли они!..

— Слышь-ка — жена!

Попов очнулся.

— Жена твоя!..

— Что такое? — Попов надевает наушники.

Никитенко у микрофона:

— Борт тринадцать сорок семь... командир корабля... с вами будет говорить ваша супруга...

— Что случилось? Валя, Валя!..

Бареев кричит в трубку:

— Говорите же!

— Миша, Миша! Это я! — тихо говорит Попова.

— Валя! Валечка! Что случилось?

— Миша! Они нам обещают квартиру! Тебе самолет Ил-62!

Не возвращайся! Делай,как надо! Понял?

— Что? — лицо у Попова светлеет.— Понял! Понял!.. Валя!.. Валечка!..

Бареев зло толкает в плечо диспетчера — тот отключает радиосвязь.

— Миша!.. Миша!..— кричит в трубку Попова.

— Валя!.. Валечка!...— зовет жену летчик. Кабина самолета гаснет.

Бареев четко роняет в трубку:

— Жаль. Валентина Николаевна, вы совершаете сейчас очень большую ошибку.

Попова вешает трубку. Со счастливой, почти уже сонной улыбкой возвращается к зеркалу, расчесывает волосы, глядя на свое отражение.

Бареев бегает по диспетчерской:

— Черт меня побери! Пусть увольняет! Поеду на Север, в полярную авиацию... Звони в обком!

— Правильно,— кивает второй диспетчер.— Мол, не отвечают — и все. И ничего они вам не сделают, Иван Сергеевич...

— Звони!!! — вопит Бареев.

Никитенко крутит диск, обиженно:

— Занято. И приемная занята. Видно, трезвонят во все концы...— он набирает, набирает и набирает номер обкома партии.

Гаснет диспетчерская.

Кабинет Махонина.

Сидят в креслах измученные Махонин, Гнеушев и Парамонов. Возле телефонов стоит Куркин.

Махонин рычит:

— Ты можешь дозвониться или нет?!

Куркин вжимает голову в плечи:

— Занято...

— Проси через межгород!.. Ты же ко мне дозваниваешься, когда дочка болтает!..

— Вот, вот!.. Бареев?! — Куркин подтаскивает аппарат к Махонину.— Передаю первому.

Махонин взял трубку:

— Я. Что?! — он медленно встает.— Слушай, Иван!.. Или ты вернешь машину, или... из партии вылетишь! На скамью сядешь!

— За что?! — кричит из диспетчерской Бареев.

— А за сокрытие аварийных ситуаций в аэропорту! Ничего не знаю! Где письменные рапорты?! Не хотел, видите ли, жаловаться на меня?! Надо было! Дело важнее добрых отношений!.. В общем, так. Я попробую закрыть глаза, но шуруй! Не подключать же мне военных, едренокорень!.. Думай! Колотись головой о стену!..— он швыряет трубку, выходит из кабинета, утирая лоб.

Поставив аппарат на место, вслед за ним выбегает Куркин.

— Да, припекло Махонина,— бормочет Гнеушев.— Первый раз вижу.

— Все понятно,— вздыхает Парамонов.— Новые времена.

— А я думаю, зря...— кривится прокурор.— Даже если покажут ... найдутся люди — скажут: все такой же, он наш... ведь не могут же все, как флюгер, раз и повернулись... может, даже уважать будут.

— Будут, но про себя. А спасать не станут.

Возвращается Махонин с мокрым лицом, достает из шкафа полотенце с красными петухами, вытирает лицо, швыряет полотенце в шкаф. Садится напротив Гнеушева и Парамонова. Тяжело улыбается:

— Ликуете?!

Гнеушев и Парамонов в голос:

— Да что вы, Михаил Михайлович?!

— Еще вчера мне смотрели в глаза, как в колодец, где деньги лежат.. Еще вчера жали руку, боясь пережать, чтобы не сделать больно... и боясь недожать, чтобы не показаться слабеньким, недостаточно крепким, чтобы быть в одной упряжке со мной... Если завтра придет новый человек, от вас же ничего не останется... вы же сами прекрасно понимаете, что вы ничтожества?! Ну, во всяком случае он придет со своими ничтожествами...— он машинально вынул из кармана авторучку, которая вытягивается длинно — как указка. Вытянул.— А если другие мои секретари.. надеются, что их — вместо меня... они забывают о том, что нет у них таких рук, чтобы достать до Москвы, таких ног по стране, нет таких глаз и ушей, чтобы все знать, помнить, доставать, чтобы область жила, дышала, наращивала потенциал и тем самым удерживала вас!.. Если я уйду, заморозят все пятьсот великих строек! Потому что каждую из них я финансирую под новую завтрашнюю стройку! В державе мало денег, но я умнее многих! Да, может быть, я не успеваю следить за всеми фильмами, книгами... законами... я как носорог рою свою канаву, главную, дело делаю!.. А вы... вы, привыкшие за моей спиной к кисельному существованию, что вы будете делать завтра?.. Когда грянет свет и гром?..

Гнеушев и Парамонов:

— Михаил Михайлович!..

Махонин отходит к окну, стоит сцепив пальцы за спиной.

Он думал о неблагодарности людей. И все же Махонин не сомневался, что если завтра соберут пленум обкома, большинство проголосуют за него... как бы ни хотела Москва сместить его... потому что люди боятся за себя и к нему

привыкли. Но это — если пленка не выйдет в эфир. А если выйдет — люди скажут: не сумел удержать информацию, слаб стал Махонин... и прокатят его...

Махонин, не оборачиваясь, уже почти спокойно сказал:

— Неужели никто из вас не знает этих летчиков? Попов и Железов, Попов, Железов.

— Железов?..— удивился прокурор.— Я немного знаю. Его дача через три дома. Возле оврага.

— Так что же ты?! — взорвался Махонин и свирепо посмотрел в глаза Гнеушеву.— Нарочно тянешь резину?!

— Михаил Михайлович, а что я могу?!. Надо подумать. Вообще-то он болтун... анекдотчик...

— Нет, не за хобот! — отрезал Махонин.— Может быть, ему что-то нужно? Все мы люди-человеки.

— Ему?.. Что ему?.. Ищет железо, извините за каламбур, для крыши... машину хотел купить, «Ниву», да очередь...

Махонин кричит:

— Куркин!..

Вбежал Куркин, несет кофейник.

— Срочно! Аэропорт!..— и Гнеушеву: — Обещай что угодно!.. Титан! Место первого летчика! Этот болван Бареев сам не мог догадаться!..

Перед нами кабина летчиков.

Попов, улыбаясь, дремлет, Железов в наушниках ведет самолет.

— Что?! — Железов напрягся, слушая радиоголос, скосил глаза на товарища, закивал. Негромко.— Понял. Понял, Павел Иванович. Ясно, как на люстре... Да зачем?.. Простой жести достаточно... Есть. Есть,— он еще раз покосился на Попова, подумал. Толкнул локтем.— Спишь? Кофейку хочешь?

— Давай,— пробормотал Попов, не открывая глаз.

— Ставлю на автопилот — Железов достал из-за кресла термос, налил в крышечку. Воровато оглядываясь, бросил одну, потом еще одну таблетку, потом, подумав, еще одну. Размешал карандашом.— Будешь? Я уже.

— Спасибо,— Попов берет крышечку, пьет, почти не открывая глаз.— Горький, зараза!

— С каждым годом хуже. Как и жизнь наша.

— Не говори,— он возвращает чашку, качает головой.— Молодец Валюха!.. Нашла над страной.

Железов, завинчивая термос:

— Хорошая у тебя жена. Мне бы такую.

— Сла-а-авная,— Попов, улыбаясь, уснул.

Железов в ларингофон:

— Идем домой. Ждите.

Кабина гаснет.

В салоне самолета Лалетина проснулась от того, что ей показалось — машина круто повернула, но звезды успокоили ее...

Бареев же сидел в диспетчерской, смятый, сбитый с толку... Черный ящик с записью переговоров он, конечно, заменит. А вот если кто чужой в эфире подслушал — Барееву несдобровать. Вся надежда теперь была на секретаря обкома — может, защитит. А нет... так уедет Бареев на Север, если, конечно, не лишат его права водить самолеты. Все зависело теперь от Махонина.

На ночной аэродром садится самолет Ту-154.

Кабинет Махонина.

Махонин ходит взад-вперед по кабинету, бешено потирая ладони.

Трет шею, трет лицо. Куркин стоит возле телефонов.

— Надо так, чтобы они как приземлятся, не смогли позвонить ни в Москву... ни, не дай бог, группе сопровождения в гостиницу...

— Я сказал.

— Чего же там молчат?..

— Пока подрулят к аэровокзалу... пока трап...

Звонит телефон.

Куркин хватает трубку:

— Это Парамонов. Из студии. Аппаратура готова, они ждут.

Махонин машет рукой. Куркин кладет трубку.

Махонин ходит взад-вперед.

— Пока трап... пока наши зайдут...— успокаивает Куркин.

Журчит селектор, мигает лампочка.

— Наконец-то! — Махонин нажимает на кнопку.

На ночной площади возле аэровокзала «рафик», в нем Лалетина, первый оператор, милиционер. Возле машины, подняв воротник, Гнеушев говорит в микрофон милицейской рации:

— Ну, мы нормально. Везем ящик на студию.

— Молодец, Паша! А они?..— спрашивает Махонин.

—Эта... Лалетина... увязалась,— Гнеушев косит глазом на журналистку.— Говорит, будет жаловаться.

— Вы ответите!..— высовывается из «рафика» Лалетина.

Махонин выключает клавишу:

— Ответим, ответим. Н-ну, хорошо. А Парамонову я доверяю. Сотрет до дыр...

— Доверяете? — щерясь, грызет ногти Куркин.

— А почему так говоришь?.. Я его спас. Помнишь, когда он вредный спектакль москвичей записал... и письма пошли,— Махонин показывает на себя.— Москвичам можно, но нашим людям чуждо. Только я и мог защитить. И эти пьянки его.. с «вечерним звоном» по три дня...

— Я ничего не говорю,— Куркин набирает номер, в трубку: — Василий Федорович, едут,— и трет, как шеф, себе лицо и шею.

Махонин ласково смеется:

— Куркин-Куркин... Леха... ты же знаешь, люблю тебя!.. Все некогда поговорить. А вот скажи честно: если завтра меня каленой кочергой... здороваться будешь?

— Буду,— радостно кивает Куркин.

— Спасибо за прямоту! — смеется Махонин.— А ты не нарочно?! Ты же знаешь: люблю такой разговор. Нет, правда... какие-нибудь наветы... и посадят меня... Передачи будешь носить?

— Буду. Один раз. Потому что останусь с вами в камере.

Махонин хохочет:

— Ну, Куркин-Куркин!..— он обнял помощника.— Как там у тебя с Иркой? Нормально? — достает из шкафа коробку конфет.— Вот, передай... чешские...

— Мне бы братану квартиру...— Куркин шмыгает носом.— Из армии возвращается...

Махонин испытующе смотрит:

— Сделаем! Или тебе сегодня подписать? Пока я тут хозяин? Уже и письмо заготовлено?

— Можно завтра,— Куркин даже не сморгнул.— Когда захотите.

— Это хорошо. Раз ты веришь, что оно будет — завтра. Это меня устраивает,— Махонин отошел к окну, стоит, сцепив пальцы.

— Тем более дача сгорела. Ну, которая в тайге.

— Вот как? — Махонин смотрел в окно.

— Шаровая молния. Езепов позвонил.

— Шаровая? Осенью? Замечательно.

Страх уходил. Но вылезало раздражение, связанное с тем, что ему пришлось несколько минут назад вместе с подчиненными переступить закон. Он редко это делал. В принципе ему можно, он человек иного теста. Но по новым временам лучше бы обойтись... Ведь москвичи сами поступили подло — нельзя так, в замочную скважину... Если пленку сотрут, все забудется. Но не предали бы свои... И все крутилась, все крутилась фраза из старинной книги: не пропоет петух на заре, как один из вас...

Махонин резко обернулся:

— Ну, звони, звони! Что они там?!

Да, действительно пора посмотреть, что происходит на телестудии, в аппаратной...

Перед стационарным видеомагнитофоном нетерпеливо стоят Парамонов и Гнеушев. Помреж Таня, которую подняли среди ночи, ставит пленку в аппарат. На полу — раскрытый железный ящик с пленками. Поодаль сидят на стульях Лалетина и оператор. Лалетина курит. Рядом милиционер. Таня включила перемотку — бегут, сменяясь, светящиеся цифры времени в обратную сторону.

Лалетина усмехается:

— Ну, дают!.. Вас же посадят. Проклятье!..

— Посадят, посадят,— кивает, кривясь, Гнеушев,— в президиум.

Первый оператор бормочет:

— Я тебе говорил, Александра Гавриловна... это бесполезно... у них длинные руки...

Парамонов щелкнул пальцами. Таня остановила пленку. На экране — улица, толпа... летят цветы... отъезжают черные машины... А вот и притихший зал заседаний, где сидит партхозактив... В президиум поднимаются Махонин и Левушкина...

— Отсюда!..— говорит Гнеушев.

Парамонов крутанул пальцем в воздухе — мол, отмотай еще назад. Таня отматывает несколько сантиметров и, глянув на Парамонова, включает аппарат на стирание. Экран мертв.

— Первый раз вижу такие дела,— цедит Лалетина.

— Я тоже! — зло бросает Гнеушев.— Я думаю, можно было бы даже в суд на вас подать... Ведь если вы, например, без разрешения залезете в магазин, вам влепят года три?.. Не хочется шум поднимать,— и, заметив усмешку Лалетиной: — И вообще, как можно идти против целого собрания?! У вас же тут снято, как зал голосует против отдельных товарищей, которые хотели превратить встречу с Генеральным в тасовку мелочей, омрачающих, понимаете ли, огромные успехи области!

Лалетина демонстративно отвернулась. Пленка кончилась. Таня снимает бобину с аппарата, отдает оператору, тот укладывает в ящик. Поднял голову, смотрит обреченно на Лалетину.

— Другую тоже?..

Лалетина, вдруг вскочив, кричит:

— Что, все восемь стирать?! Да за это нас!..

Гнеушев улыбнулся:

— Нет, нам нужен был этот кусок. Да? — он смотрит на Парамонова.

Тот, обменявшись долгим взглядом с Лалетиной, кивнул. Лалетина быстро захлопывает ящик и сама поднимает его, с презрением оттолкнув оператора.

Вслед за милиционером уходят все. Последней покидает аппаратную Таня — выключает приборы, выключает свет.

Пилотская кабина. Темно. Светятся несколько приборов. Стюардесса будит Попова:

— Михаил Васильевич, выходить будете? Скоро на взлет. Уже заправили.

— Где мы? Это что, вынужденная? Свердловск?..— Попов озирается.— Мы вернулись?! — трет лицо.— Что со мной? Лена, что со мной?!

— Железов сказал — вы хотите перед Москвой поспать...

— Сволочь!.. Он мне таблетки?! — Попов вскакивает, бежит через салон с пассажирами искать Железова.— Говорит: хочешь кофе?..

Аэровокзал. Попов заглядывает в комнату «Группа перевозок». За столом женщина в форме служащей Аэрофлота.

— Железова не видела?..— бежит дальше.

Кафе «Пилот». На входе веревочка с картонкой: «Санчас». Никого.

Попов идет к телефону-автомату, шаря по карманам. Дорогу преграждает милиционер.

— Нельзя.

— Что?! Почему?!

— Не работает.

— Я попробую.

— Не положено!

— Ах, та-ак! — Попов начинает понимать, как все это серьезно. Идет прочь.

Кабинет первого секретаря. Махонин у окна. Телефонный звонок.

— Да?

Парамонов в своем кабинете, за столом, держит красную трубку:

— Мы закончили. Пусть едут?

— Конечно. Спасибо, Вася. Не забуду, дорогой...

По ночному городу к аэропорту мчится «рафик». В нем — Лалетина, оператор, Гнеушев и милиционер...

Салон самолета. Пассажиры возмущаются:

— Да что это такое?! В чем дело?! Погода нормальная!.. Самоуправство!.. Что, что случилось?!

Появился измученный Бареев, поднял руку:

— Товарищи, мы просим извинить нас... была мелкая техническая... Теперь все хорошо. Через несколько минут вы полетите. Михаил Васильевич! Михаил Васильевич!.. У него кличка «Фрунзе»...

Идет Попов.

— Мы потом во всем разберемся! Да и начальство, кажется, договорилось с этими москвичами. Вон идут... Вы уже завершите рейс.

— Что?! Я должен найти Железова, понимаете?!

Бареев берет Попова под руку, негромко:

— Вернетесь, я вам обещаю — вместе найдем и выясним...

Попов смотрит Барееву в глаза, не верит ни единому слову.

— А почему не дали мне сейчас позвонить жене? — вырывается у него.

— Жена же вам звонила?! А сейчас спит. Что ей передать?

— Передайте, что тут гнездо саботажа!.. Что всех этих сволочей еще сметет ветер времени!..— первый пилот пробегает в кабину.

— С вами полетит вторым пилотом Николаев!

В самолет входят Лалетина и оператор, вносят ящик. Дверь захлопывается. Вой двигателей.

Тронулись к взлетной полосе. Раздраженные пассажиры откидываются в креслах. Один юный офицерик так и не проснулся — на блаженном лице блестит возле рта слюнка... Старичок талдычит своей старушке, которая крутит головой:

— Обходили грозу — видимо, тряхнуло, что-то отвинтилось... Внук же говорит — как придет комбайн, весь его заново свинчивают! Халтура!..

С ночного аэродрома взлетает Ту-154; борт № 001347.

Возле одного из подъездов стоит «скорая помощь».

В городе в своей комнатке спит, улыбаясь, учительница Попова.

Спят, улыбаясь, Езеповы, жена в маске, лежит, как Нефертити, лицом вверх.

Из Дома Советов, без единого огня, выходит Махонин. Плавно подъехала единственная местная «Чайка» черного цвета: 00-01.

Первый секретарь садится в осветившееся алое чрево машины. Тихо:

— Домой.

Вот он входит в свой домашний кабинет, со свечами и коврами, саблями и сувенирными книжечками,— только что из ванной, в малиновом махровом халате, в тапочках на босу ногу, промакивая ярким полотенцем лицо, шею. Садится в роскошное кресло, стиль барокко. Бормочет:

— Уважаемые товарищи потомки... роясь в сегодняшнем окаменевшем дерьме... Не жалею, не зову, не плачу... все пройдет, как с белых яблонь дым... увяданья золотом охваченный...— открыл маленький холодильник, достал кефир, налил в фужер. Листает газеты.

Входит, позевывая, Фая, его жена по прозвищу Фея, мощная женщина, в

таком же халате, как и он, и чем-то весьма похожая на него. В руке — маленький японский магнитофон.

— Куркин говорит, только «Культуру» не успели отпечатать, будет к обеду. А так — все завтрашние... то есть сегодняшние...

— Куркин молодец,— Махонин пролистывает газеты.— Пока что коротко. Нет, вот! — он тычет пальцем в фотографию.— И мы тут, улыбаемси!.. Нормально.

— Чем вы там всю ночь занимались?

— Было дело,— улыбается Махонин.— А ты в школе поддерживаешь все молодое, талантливое?.. Кто такая Попова? — он гладит мощное плечо супруги.

— Попова? — вскинулась жена.— Дура! Начиталась классической русской литературы! Живет вне контекста! Это ее пионеры дачу нашли... Нет чтобы изучать Ренессанс!..

— Тише, тише. Все равно... помягче.. Они хорошие,— он снова смеется.

— Ты что смеешься? На твою дочь влияет! Стала стихи сочинять. Песни!

— Песни? Замечательно!

— Какие! Ты послушай! Я тебе приготовила...— кивает на маленький японский магнитофон.

Махонин берет в руки аппарат, включает. Слышен голос девушки под гитару:

Я сбегу из этого дома...
это будут мои шаги...
Я сбегу под молоты грома...
под железные зубы пурги...
Со своей биографией бедной...
и с фамильей для всех пустой...
буду я не с пуговкой медной
говорить, а с живой звездой...

Махонин, сделав звук тише, идет к спальне дочери, заглядывает. Девушка спит, упрямо сжав губы.

Не в дыму, а в чистом тумане...
мне друзьями станут навек
стихотворцы... бичи... цыгане...
Каждый искренний человек...

Махонин выключает магнитофон, возвращается, кладет на столик.

— Ничего, все в порядке. Переедем в Москву — там все такие. Только пожалуйста — чтобы завтра оделась поприличней! Хорошо, Генеральный был занят... В джинсах пусть на субботники ходит! И что за куртка — рванье?! Дочь секретаря обкома!

— Я говорю — Попова влияет!

Махонин махнул рукой:

— Поставь-ка нашу!..

Фая подошла к граммофону с огромной золоченой трубой, поставила пластинку, пустила иглу. Они сели рядом, взявшись за руки,— звучит их любимый «Полонез» Огинского. Наверное, точно так они слушали этот полонез в далекой юности...

Махонин вдруг нахмурился, поднялся:

— Ну, иди, ложись. Я сейчас тоже... часа на полтора...— он глянул на кресло.— Да, что это за гарнитур нам подарили? Толком не разгляжу... мотаюсь по области... Сколько он стоит?

— Да не знаю. Тысячи две, наверное.

— Сколько? — Махонин ухмыльнулся.— Одно это кресло, по-моему, тысячи две. Япония?.. Зачем нам такая мебель? Дети у нас вон где. Эта тоже скоро замуж выйдет... В Москву не возьмешь, там должна быть скромная, как у всех нашего уровня,— он хохотнул.— Ну, на даче поставим...

— Могу пока к сестре увезти,— Фая взяла пустой фужер и заспешила следом...

Мелькнула на секунду тревога у Махонина, мелькнула: наверняка на него анонимки пишут в ЦК... надо быть чистым, как стеклышко... но ничего — область не на последнем месте... пленка поправлена... завтра немногословно, с достоинством проститься с высоким гостем... разве что только шуткой запустить информацию, мол, засиделся... видно, тут на пенсию выйду и грибником заделаюсь — грибы в Сибири фантастические... Но не знал Махонин, что не так все прекрасно и с пленкой...

Самолет тринадцать сорок семь летел на запад, догоняя ночь,— вокруг него все горели и горели звезды. Первый оператор, откинувшись в кресле, дремал. Вдруг он открыл глаза: Лалетина, приникнув к иллюминатору, тряслась — видимо, плакала.

— Александра Гавриловна,— тронул ее за плечо оператор.— Ну что поделаешь?.. Успокойтесь.

Лалетина обернулась — и оператор увидел, что она смеется.

— Да уж, — прошептала она,— теперь они ничего не поделают, проклятье!.. А ты мне седьмую банку совал! Ну, не болван?! Ушли, из-под носа ушли!

— Все равно не верю... Ничего хорошего из этого не выйдет.

Лалетина приложила палец к губам:

— Тс-с. Летчика жалко. Пойду успокою. Или в Москве?.. Нет, сейчас. А то еще разобьет при посадке. Будет смешно!.. Извините! — она проскользнула мимо оператора.

В первом ряду спала стюардесса. Лалетина постучала в дверь пилотской кабины. Выглянул новый второй пилот Николаев:

— Что такое?

— Извините, мне на секунду командира корабля!..— и она привычно показала красные «корочки».

Вышел Попов, увидев ее, нахмурился.

— Что еще?

Лалетина потянулась к его уху губами, будто хотела поцеловать. Он отпрянул.

— Да слушайте же!.. Не расстраивайтесь, Михаил Васильевич!..

— Я не желудок, как шутит Железов. Все?

— Дело вот в чем,— Лалетина оглянулась.— У нас в особо важных случаях принято писать сразу на две... Если член Политбюро, или еще выше...— она подмигнула.— Андестенд? Ну, мало ли... пленка испорченная... Так вот, они одну стерли, а другая — тут она...

— Что? — до Попова доходило медленно. Он неуверенно улыбнулся. Лалетина засмеялась. Залился смехом и Попов, хлопнув по коленке, как мальчишка...

— Тс-с. Причем я подозреваю, что Парамонов, председатель вашего телевидения, понял... Не мог он не знать... Значит — наш.

А над покинутым городом занималась заря. У подъезда к «скорой помощи» прибавился микроавтобус с красным крестом — бригада.

Прокурор Гнеушев возле окна брился электробритвой. Вошла жена, тонкая, темноликая, протянула ему некий прибор с объективом, вроде фотоаппарата.

— Что это?

— Сын изготовил. Говорит, улавливает инфракрасные лучи. Если человек искренне улыбается — стрелка здесь, а если улыбается неискренне — то излучение слабое, стрелка здесь. Это тебе ко дню рождения! Индикатор лжи!

Гнеушев рассмеялся.

— Ага! Да я сам всех насквозь!.. Но спасибо, спасибо мальчику!

— Ой, не влип бы ты!

— С нашим? Да никогда!..— Гнеушев обнял жену и пошел завтракать.

Брился опасной бритвой и красномордый веселый Езепов. Насвистывая «Танго соловья», он поправлял висок. К нему подошла жена и тихо сказала:

— По радио говорят... в наших краях в реках на дне лесу столько, сколько вы добываете за год...

Езепов, продолжая бриться и насвистывать, отворачивается.

— А сыну ты бы объяснил, чтобы не влиял на дочь Махонина! Что за мода? Вот, купила финскую куртку... пусть наденет!

— А пусть влияет! — Езепов веселился.— Не хочешь породниться?

— С Махониным? Даже в голову не бери! Это люди какого полета?!

— Да ну! Выше крыши ни один лифт не поднимет! «Я — Жан Марэ, ты — Фернандель!..» — так говаривал он в молодости, забыла?

— Это когда было! У этих людей память стирается быстрее, чем ваша пленка... Кстати, стерли?

— Еще бы! А если бы не стерли, я б шурина в Москве попросил... у него приятель на телевидении вахтером...

Езепов, смеясь, приставил бритву к горлу — мол, не бойся, у нас везде свои... Пошел пить крепчайший чай.

Просыпались многие люди... Бареев хмуро брился безопасной бритвой... Учительница Попова, смутно улыбаясь, готовилась идти в школу... Парамонов всю ночь не спал — лежал, глядя на портрет Достоевского... Куркин чистил ботинки, доведя их до зеркального блеска... Три ведра цветов с ночи стояли в машине...

Аэропорт.

И пришел час, когда самолет Ил-62 взмыл в небо — улетел в Москву Генеральный секретарь, улетели его помощники... В аэропорту остались знакомые нам лица.

Стоят, аплодируя, глядя в небо, Махонин, Фая, Гнеушев, Левушкина, Парамонов, Бареев, Железов, Никитенко, Езепов, Чирикова, Куркин...

— А что же Ленка?! — улыбаясь, спросил сквозь зубы Махонин.

— Да ну ее! Заставила одеться как надо... свое голубое французское дала... Села перед зеркалом, говорит: все, жизнь прошла. Ничего интересного уже не будет. И в слезы...

— Дурочка! Я с ней проведу беседу...— и Махонин обратился к окружающим: — Товарищи! Спасибо за внимание к нашим замечательным гостям! — он пожал руку Барееву.— Страна не забудет своих героев!

Бареев кивнул на Железова.

Махонин пожал и Железову:

— Товарищ Стальнов?! — он улыбнулся. Пожал и Никитенко.— Ночи безумные... ночи бессонные... Кстати, где Орлов? Речфлот не балует вниманием.

Левушкина, вытянув шею, зашептала сзади:

— Я хотела попозже... Он умер, Михаил Михайлович, инфаркт. Я насчет некролога... вы подпишете или начиная с меня и ниже?!

— Старик умер?..— Махонин, кажется, омрачился.— Ай-ай-ай. Хороший был моряк. Подпишу,— и Куркину: — Сейчас ко мне на совещание Гнеушева... Парамонова... жмет руку Езепову, с улыбкой.— Езепова можно не звать. Он и так придет,— подмигивает. Увидев Чирикову: — Что-то я хотел... Да, найдите-ка срочно Попову... ну, эту учительницу из нашей школы... и ко мне. До совещания. За работу, товарищи! До свидания, товарищи!

Кабинет Махонина. Попову вызвали прямо с урока. Извинившись перед учениками, она пошла к секретарю обкома. За своим рабочим столом сидел Махонин. Вошла Попова.

— Проходите, проходите!

— Здравствуйте.

— Садитесь.

Попова села на стул, глядя прямо на Махонина.

— Вас не удивляет, что я пригласил вас? — Махонин улыбнулся.

— Нет.

— Почему?

— Потому что... вы же должны пытаться понять людей, которые думают не так, как вы... хотя бы из прихоти...

Махонин рассмеялся:

— Зря. Н-н-ну, хорошо. Что бы вы хотели, чтобы я сделал для школы?.. Говорите. Вы бы, наверное, хотели чтобы моя жена не работала директором? Да говорите, не бойтесь!

— Я вообще ничего не боюсь, я думаю. С одной стороны, раз она директор, наша школа имеет компьютеры, мел, мебель... С другой стороны, теряет совесть, правду... Да, наверное, лучше, если вы посоветуете ей уйти.

— Смелая девушка! — Махонин удивленно разглядывал ее.— Ну, а вы не боитесь, что я могу?..

— А что вы можете?! — вскочила Попова.— Мы с мужем уедем в другую область. Учителя-то нужны! И летчики! Не может же быть, чтобы во всех краях были ваши люди... Даже если в половине — ваши, в других-то не ваши? Вы что, не чувствуете, что времена меняются?

— Сядьте. Откуда в вас столько ненависти к нам?

Попова села, негромко пробормотала, опустив глаза:

— Ну, как откуда?..

— Нет, конкретно, вот лично у вас?.. Что, вас, ваших родителей задела.. ну, я не знаю,.. та половина, которую представляю я?!

— Как не задела... Мы под ней выросли, как под плитой.

— Гм. Когда вы почувствовали, что вот вы... и мы?..— он показал рукой на это противостояние.

— Не знаю. Недавно.

— Когда начались эти разговоры... газеты, да?! А раньше вы не думали?

— Почему? Но думала, что все это нереально. А сейчас вижу — реально.

— Да сядьте, черт побери!.. Мне очень важен этот разговор.

Попова, недоверчиво глядя на него, села.

— Ну, а вы можете себе представить, что я тоже по эту сторону баррикады? Вместе с вами?

Попова усмехнулась:

— Я не знаю... если вы успели осознать...

— Уже не имеете ли вы в виду эту пленку?! Пленку стерли.

Повисла пауза.

— Как?!

— Так. Вы не очень удивлены?

Попова медленно ответила:

— Я знаю вашу силу.

Она сидела бледная и прямая: значит, как-то заставили?! Господи!..

— Знаете нашу силу? — переспросил Махонин.— Это хорошо. Но тем не менее я по эту сторону баррикады.

— Тогда я по ту.

Махонин рассмеялся:

— Острая женщина! Не думал, что наша школа, наш пединститут способны выпускать такую продукцию...

— Это называется мутация.

— Почему же?! Как раз наоборот. Все глупенькие и поддакивающие — мутация, а вы сохранили себя.

— Ого! Интересно заговорили!

— Ну так вот. Хочу, чтобы вы не считали, что здесь ваши враги. Здесь ваши друзья. Понятно? Так и мужу скажите. Он прекрасный летчик. Я понимаю его, уважаю. Но бывают обстоятельства. И забудем,— он поднялся.— До свидания.

Попова вскочила, удивленно глядя на него:

— До свидания...— и ушла.

Тут же заглянула Чирикова.

— Михаил Михайлович! Можно?

— Чего тебе? — раздраженно спросил Махонин.

— А мне не будет... никаких... тэ-сэзэть, указаний?

— Нет, не будет.

— А насчет нее? — она кивнула на дверь.

— Нет. Все хорошо.

— Я что хотела. Пушкин писал: «Пока свободою горим, пока сердца для чести живы...» Не погубят они лучшие годы на бесплодное очернительство, забыв о чести России?

— Нет. Надо быть терпеливыми, сама говорила.

— Па-анятно. Извините. До свидания. Привет Фаечке-Феечке! — и она, их старая с Фаей знакомая, упорхнула, стараясь быть, как в молодости, легкой.

Махонин нажал на кнопку селектора:

— Куркин! Где орлы? И орлица?

Послышался веселый голос Куркина:

— Здесь!

И вошли Левушкина, Гнеушев, Парамонов, Езепов, за ними Куркин — внес вазу с красными яблоками. Глянув на шефа, достал из шкафа фирменный коньяк, откупорил.

Достал хрустальные фужеры, протер салфеткой те, которые показались ему запыленными.

Махонин указал глазами на дверь — Куркин, осторожно кивнув, ушел. Махонин решительными жестами пригласил всех садиться, сам опустился в кресло напротив.

— Товарищи. Прежде всего серьезный разговор. Имейте в виду, времена наступают строгие. Посмотрите, чтобы комар носу не подточил в вашей личной жизни. Защитить не смогу. Внимательно оглядите круг знакомых... какие подарки дома... чрезмерные покупки... что на руках носите...— он показал свои пальцы с единственным кольцом — обручальным.— Скромность. Предельная обнаженность существования... прости, Инна Васильевна, это к тебе не относится... И с вами мы горы своротим! — он сам разлил коньяк.— За удачную работу! За ваше здоровье!

Все чокнулись.

Зазвонил телефон.

— Надоели!..— Махонин отпил глоток и, таинственно заиграв глазами, шепотом осведомился: — Поем? — он глянул на Гнеушева.— Твою? — повернулся к Парамонову.— Твою? — кивнул Езепову.— А?

Гнеушев, Парамонов и Езепов в голос прошептали:

— Вашу, Михаил Михайлович!..

Телефон умолк. Махонин вскинул на грудь палец и начал, и остальные очень тихо поддержали — в кабинете зазвучала старинная сибирская песня «Бежал бродяга с Сахалина»...

Но телефон снова трезвонил с короткими интервалами — междугородная.

— Куркин!..— зарычал Махонин.— Где ты там?!

Телефон замолк — видимо, в приемной, наконец, сняли трубку. Отворилась дверь, и заглянуло, подмигивая, унылое лицо помощника.

— Из Москвы!.. Это старшая из группы... видно, нажаловалась тетка...

Махонин поставил со стуком рюмку на столик, едва не сломав хрупкую стеклянную ножку, тяжело зашагал, морщась,к телефону, снял трубку.

В сумрачной будке междугородного телефона-автомата стояла в далекой Москве Лалетина.

— Я слушаю,— неприязненно сказал Махонин.

— Михаил Михайлович, извините... но я человек, который любит честную войну. Звоню, чтобы предупредить... В особо важных случаях мы пишем сразу на две пленки... дублируем... Вы понимаете?

— Что она там?! — осклабился Гнеушев.

Парамонов засопел, доставая из кармана свежий голубой платок.

— Это не значит, что весь материал пойдет в эфир,— продолжала Лалетина.— Но мы его покажем в ЦК... А уж они... как решат... Иначе нельзя. Что вы на это скажете? — Лалетина ждала.— Алло? Показать?

Махонин через силу пробормотал:

— Наверное, надо.

— Отдаю должное вашей выдержке. Там более, проклятье, таких, как вы, надо убирать! Но, увы, не я решаю...— Лалетина повесила трубку...

Махонин также положил трубку и, повернувшись, долго мутными глазами смотрел на Парамонова. Парамонов привстал ни жив ни мертв:

— Что? Плохо стерли?!

— Нет. Все хорошо,— какая-то жутковатая мысль возникла и исчезла. Он налил всем коньяку.— Пейте!..— а сам отошел к окну. Куркин прикрыл за собой дверь.

Махонин стоял у окна и смотрел вниз. Над площадью летали голуби, но, тяжелые, жирные, они летали низко — до пятого этажа им не подняться. Посреди площади стоял памятник Ленину с протянутой вперед рукой. Вдали дымили заводы. Жизнь шла своим чередом. Да, жизнь проходила своим чередом. Никто из присутствующих не понял смысл телефонного разговора. И хорошо. Как-нибудь потом. А сейчас надо подумать.

— Пойду пройдусь. Сидите! Есть кое-какие дела,— и Махонин ушел.

Появился Куркин, сел вместе со всеми, налил, чокнулся с начальством.

Гнеушев кивнул на дверь.

— Какой решительный! Нам бы без него труба!

— Да,— закивал Парамонов.— И в каждую мелочь вникает.

— И очень человечный,— добавила Левушкина.— Орлов не того ранга, а он подписал...

Парамонов вдруг очень тихо сказал:

— А я вчера... все, что стерли... на параллельную пленку записал. Лежит глубоко в земле. Имейте в виду.

Гнеушев отшатнулся и испуганно смотрел на него.

— Вот так. Разошлись?..

Гнеушев медленно поднялся:

— Ну, дает!..— он растерянно оглянулся на Езепова.— Ну, фрукт. А посмотришь — рохля!.. Новые люди идут!

— Врет! — Езепов показал кулак Парамонову.

— Да пошутил...— судорожно вздохнул Парамонов.— Нельзя, что ли? А записать мог. Вы же все невежи, ни хрена бы не поняли.

Гнеушев бросился обнимать его:

— Родной!..

— Люди, случайно руководящие то тем, то этим. Ты хоть юрфак закончил? Прокурор?

— А как же, родной!.. Без единой четверки!

— Вот и я... институт связи... А наш первый — торговый.

Езепов прищурил желтые глаза:

— Интересно, от тебя ботинки хорошо отскакивают?!

— Так записал или нет?! — взвизгнул Гнеушев.

— Нет,— отвечал Парамонов.

— Сволочь! Впредь за такие шутки!..— Гнеушев не верил телевизионщику.— Или записал?!

— Как нас согнуло время...— бормотал Парамонов, осторожно вылезая из-за шаткого столика.— Имел одной он думы сласть... одну, но пламенную власть...

— Тихо! — Гнеушев показал на себя.— Идемте ко мне домой, посидим?

Езепов покачал головой:

— Нет, я шефа подожду. А вы пока топайте...

Гнеушев и Парамонов пошли...

А в это время на ветру, на старой скамейке в сквере, сидел Махонин в плаще и надвинутой на лоб шляпе. Было бы не так обидно, если бы предали свои — и проиграл! Не предали — и все равно проиграл! В чем ошибка! Не увидели красной лампочки... да, малограмотные, вылетели из времени... Время сменилось, а мы все те же...

— Но я-то в чем виноват? — Махонин сбросил шляпу на грязную скамейку.— Прошел через все, как положено... пионерию, комсомол... был инструктором, секретарем райкома, горкома... делал все, как надо. Почему так со мной?! Они-то кто такие? Откуда? Или у них была своя, мне неведомая жизнь все эти годы? И они обманывали меня? Обманывали партию?.. Что же происходит? Или это игра, о которой меня не предупредили? Забыли предупредить? Или нарочно не захотели?.. Почему?!

Махонин, кажется, плакал. Вид его был страшен. Мимо шли люди и испуганно смотрели на него. К Дому Советов подошел мальчик Митя, внук умершего ночью капитана. Он сразу узнал Махонина. Отбежал, вернулся.

— Товарищ секретарь!..

— Что, мальчик?..— Махонин поднялся.

— Я вас не уважаю!..— и мальчик, опустив голову, быстро пошел прочь.

Махонин сунул руки в карманы, машинально вытащил авторучку, которая вытягивается, как указка. Вытянул, сложил, выбросил.

— Ничего. Мы еще посмотрим, кто кого...

Киностудия «Мосфильм»

«Асса», 1 серия — 8 ч., 2-я серия — 8 ч.
Авторы сценария С. Ливнев, С. Соловьев. Режиссер С. Соловьев. Оператор П. Лебешев. Художник М. Гаухман-Свердлов. Композитор Б. Гребенщиков. Звукооператор Е. Попова.
Роли исполняют: С. Бугаев, Т. Друбич, С. Говорухин, Д. Шумилов, В. Бешляга, А. Жуковская, А. Халявин, И. Куксенайте, Д. Долинин, А. Домогаров, К. Козаков, Г. Гурьянов, А. Крисанов, Т. Новиков, С. Рыженко, В. Цой, А. Баширов, И. Иванов, Г. Шорр, А. Сливников и другие.

«Брод», 8 ч.
Автор сценария В. Семернин. Режиссеры А. Добровольский, Г. Дульцев. Оператор Ю. Райский. Художник И. Шляпникова. Композитор Н. Каретников. Звукооператор В. Строков.
Роли исполняют: А. Матвеева, Юра Звягинцев, Валера Уланов, С. Луйк, Е. Данчевский, В. Колесников, Н. Кузьмин, П. Старчик, В. Чеглаков и другие.

«Везучая», 8 ч.
Автор сценария Г. Оганнисян. Режиссер О. Ремизов. Оператор А. Рябов. Художник В. Поляков. Композитор В. Ганелин. Звукооператор В. Торохов.
Роли исполняют: Е. Майорова, С. Газаров, В. Баринов, Г. Скоробогатова, Л. Давыдова, А. Табаков, Ю. Смирнов, О. Лебедева, Л. Тимцуник и другие.

«Загадочный наследник» (по мотивам романа В. Костикова), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Авторы сценария В. Костиков, Т. Лисициан. Режисер Т. Лисициан. Операторы М. Демуров, В. Эпштейн. Художник Д. Виницкий. Композитор И. Ефремов. Звукооператор Я. Потоцкий.
Роли исполняют: В. Ильин, И. Дапкунайте, И. Смоктуновский, И. Скобцева, Л. Броневой, Г. Гарбук, А. Пашутин, Н. Анненков, Т. Семина, Ю. Соломин, Е. Ханаева, В. Седов, В. Томкус, В. Головин, Л. Андреева, И. Ливанов, Г. Петрова, О. Вавилов, А. Соколов, С. Гусак и другие.

«Конец вечности» (по мотивам одноименного романа Айзека Азимова), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Авторы сценария Б. Металликов, А. Ермаш. Режиссер А. Ермаш. Оператор Н. Ардашников. Художник Б. Бланк. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор О. Буркова.
Роли исполняют: О. Вавилов, В. Сотникова, Г. Жженов, С. Юрский, Г. Гирдвайнис, Б. Иванов, Б. Клюев, М. Микивер и другие.

«Ловкачи» (по пьесе О. Перекалина «Требую суда»), 9 ч.
Автор сценария и режиссер Е. Ташков. Оператор Н. Немоляев. Художник Г. Колганов. Композитор Б. Чайковский. Звукооператор В. Карасев.
Роли исполняют: Ю. Киселюс, В. Теличкина, В. Павлов, И. Ясулович, Д. Орловский, Т. Ташкова, Б. Бачурин, М. Федина, В. Борисов, Ю. Леонидов, О. Мокшанцев и другие.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«По траве босиком», 8 ч.
Авторы сценария К. Матроскин, О. Простоквашина. Режиссер А. Васильев. Оператор М. Гойхберг. Художник Н. Емельянов. Звукооператор А. Алиев.
Роли исполняют: Ю. Злыднев, А. Белова, В. Аникин, Костя Телишевский, Олег Телишевский, А. Онг, М. Скворцова, Р. Рязанова, А. Январев, Е. Васильева, В. Павлов, В. Авилов, Н. Волков, Л. Макеева, С. Андреев, С. Карташов, Володя Ступников, Валя Сагадеева, Ж. Сузикова.

«Приход луны», 8 ч.
Авторы сценария Е. Габрилович, А. Габрилович, при участии Ю. Швырёва. Режиссер Ю. Швырёв. Оператор В. Архангельский. Художник А. Таланцев. Композитор Б. Троцюк. Звукооператор М. Галудзин.
Роли исполняют: А. Овчинников, О. Ефимова, Е. Плаксина, Л. Иванова и другие.

Киевская киностудия имени А. Довженко

«Соломенные колокола» (по произведениям Е. Гуцало), 15 ч.
Автор сценария, режиссер и оператор Ю. Ильенко. Художники А. Даниленко, А. Шеремет. Звукооператор Б. Михневич.
Роли исполняют: Л. Сердюк, Ф. Ильенко, С. Подгорный, М. Голубович, И. Матвиенко, Л. Ефименко, Б. Галкин, М. Булгакова, С. Галетий, Н. Мураращ, Н. Сумская, О. Сумская, В. Цибенко, Л. Лобза, В. Демерташ и другие.

«Филер», 9 ч.
Авторы сценария Р. Ибрагимбеков, Р. Балаян. Режиссер Р. Балаян. Операторы В. Трушковский, Б. Вержбицкий. Художники О. Медведь, С. Хотимский. Звукооператор В. Брюнчугин. В фильме использована музыка Жоржа Бизе.
Роли исполняют: О. Янковский, А. Вокач, Е. Сафонова, А. Горбунов, А. Збруев, О. Остроумова, Ф. Янковский, Н. Корецкая, А. Абдулов, И. Гневашев, Л. Руднева, Б. Бенюк, Е. Сумин, О. Гукова.

Киностудия «Арменфильм» имени А. Бек-Назарова

«Чужие игры», 8 ч.
Авторы сценария Э. Паязатян, Т. Левонян, Н. Оганесян. Режиссер Н. Оганесян. Оператор А. Явурян. Художник К. Давыдов. Композитор Р. Амирханян. Звукооператор Р. Казарян.
Роли исполняют: Р. Тер-Макаров, С. Саакянц, А. Туманян,

Ф. Довлатян, А. Джигарханян, Л. Абрамян, Р. Котанджян, А. Гркашарян, Э. Петросян, Г. Алавердян, Л. Саркисов и другие.

Киностудия «Таджикфильм» (СССР) — «Мафильм» (ВНР), при участии В/О «Совинфильм», «Хунгарофильм» (ВНР) и «Тугра-фильм» (Турция)

«Хромой дервиш», 10 ч.
Авторы сценария Л. Махкамов, Жужа Семеш. Режиссеры В. Ахадов, Йожеф Киш. Операторы Р. Пирумов, Ласло Бараняи, Тамаш Немешчаи. Художник В. Салимов. Композитор Ф. Бахор. Звукооператоры Р. Ахадов, И. Пелхеши.
Роли исполняют: Дюла Бенедек, А. Мухамеджанов, Ш. Иргашев, Х. Абдуразаков, А. Касымов, А. Джураев, И. Гулямов, С. Курбанов, М. Аков, М. Насырова, М. Иматшоев, А. Джалыев, С. Диванов, И. Одиллов, Д. Ахимов и другие.

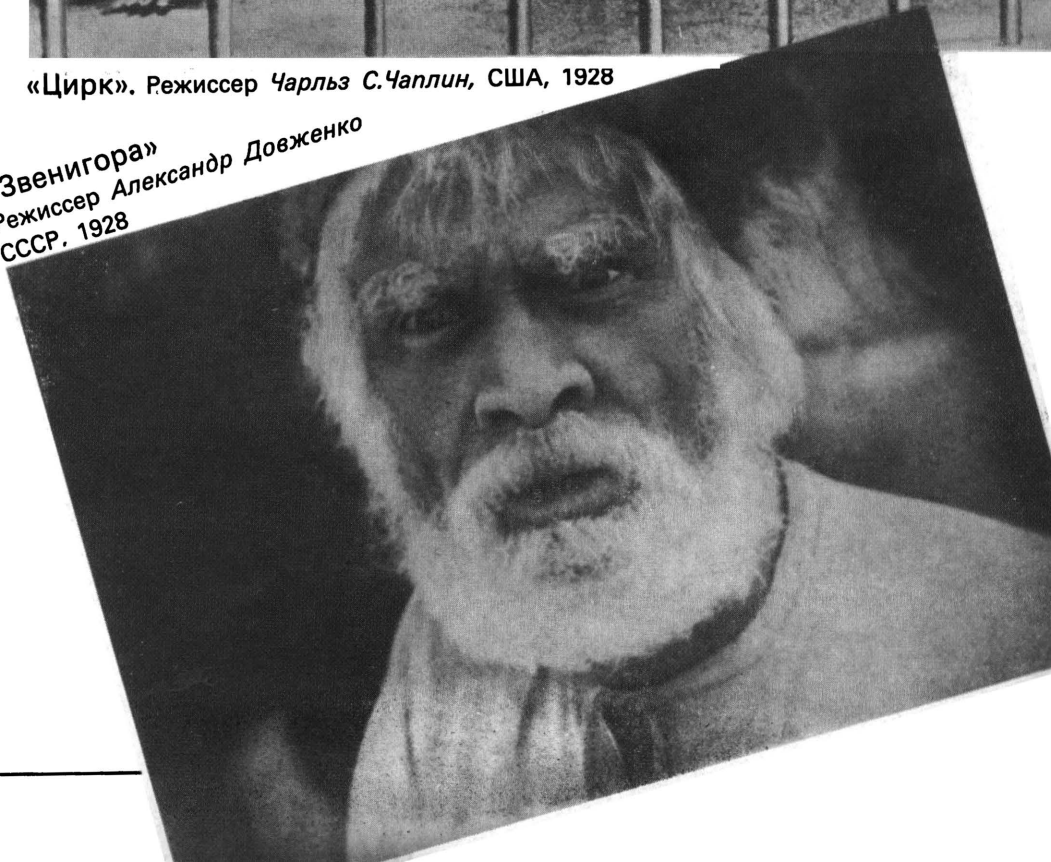
«Воскресные прогулки» (киноальманах)
«Воскресные прогулки», 2 ч. («Мосфильм», при участии «Казахфильм»).
Автор сценария А. Адабашьян. Режиссер А. Мустафин. Оператор Ю. Райский. Художник А. Ророкин. Композитор А. Серкебаев. Звукооператор Л. Разгоняева.
Роли исполняют: С. Чокморов, Г. Даулетова, В. Скоропись, А. Джангорозова.
«Испытатель», 3 ч. («Мосфильм»).
Автор сценария А. Червинский. Режиссер И. Дыховичный. Оператор Г. Рерберг. Художник В. Поляков. В фильме использована музыка Людвига ван Бетховена. Звукооператор Е. Попова.
Роли исполняют: А. Демидова, Т. Друбич, Д. Чубинишвили, Д. Дыховичный, А. Чубинишвили, Ю. Шерстнев.
«Папа» (по мотивам рассказа В. Дашевского «Долгий год»), 3 ч. («Мосфильм», при участии «Беларусьфильм»).
Автор сценария А. Усов. Режиссер А. Карпов. Оператор Д. Зайцев. Художник А. Верещагин. Звукооператор Б. Шангин.
Роли исполняют: Е. Ромашко, Петя Юрченков, И. Мацкевич, Л. Баранчик, О. Белоусов, В. Кин-Каминский, А. Кашперов, Л. Мордачева и другие.

Зарубежные фильмы

«Кормилец акул», 8 ч.
Производство ДЕФА (ГДР). Автор сценария и режиссер Эрвин Штранка. Оператор Отто Ханиш. Художник Хайнц Рёске. Композитор Карл-Эрнст Зассе.
Роли исполняют: Андреас Герман, Удо Крошвальд, Габриэла Науман, Катрин Функе, Ульрике Кунце, Сабине Унгер, Беттине Зонntаг и другие.
«Юность — на алтарь», 9 ч.
Производство Молодежной студии при Пекинском институте кинематографии (Китай).
Автор сценария и режиссер Чжан Нуансинь. Операторы Му Дзюань, Дэн Вэй. Художники Ли Юнсинь, Ван Яньцзинь. Композиторы Лю Сола, Цюй Сяосун..
Роли исполняют: Ли Фэнсюй, Фэн Юаньчжэн, Сун Тао, Го Цзяньго, Юй Дань, Юй Шуай.
«Приглашение», 9 ч.
Производство Студии художественных фильмов (Польша). Автор сценария и режиссер Ванда Якубовска. Оператор Мацей Киёвский. Художник Болеслав Камыковский. Композитор Петр Марчевский.
Роли исполняют: Антонина Гордон-Гурецка, Мария Пробош, Казимеж Виткевич, Лешек Жентара, Веслава Мазуркевич, Ева Енджеевска, Мария Новаторска, Януш Сыкутера, Артур Барчиш, Ева Шикульска и другие.
«Летят перелетные птицы», 9 ч.
Производство «Бухарест» (Румыния).
Автор сценария Фэнуш Нягу. Режиссер Джео Сайзеску. Оператор Аурел Костракевич. Художник Мирча Рибински. Композитор Темистокле Попа.
Роли исполняют: Эмил Хоссу, Родика Мурешан, Октавиан Котеску, Себастьян Папаяни, Тора Василеску, Жан Константин, Штефан Михэйлеску-Брэила, Думитру Рукэряну, Вали Войкулеску-Пепино, Овидиу-Юлиу Молдован, Эрнест Матфей.
«Третий дракон», 8 ч.
Производство «Колиба» (Чехословакия).
Авторы сценария Йозеф Жарнаи, Игорь Руснак. Режиссер Петр Гледик. Оператор Винцент Росинец. Художник Антон Крайчович. Композитор Петр Гапка.
Роли исполняют: Патрик Шима, Ян Кризик, Борис Трстян, Марио Малатинский, Радован Лукавский, Франтишек Гусак, Мариан Словак, Мариан Сотник, Маргита Лопатова, Маргита Мазалова и другие.
«Ганг, твои воды замутились», 1-я серия — 9 ч., 2-я серия — 10 ч.
Производство «Р. К. Филмз» (Индия).
Авторы сценария К. К. Сингх, Джоти Сваруп, В. П. Сат. Режиссер Радж Капур. Оператор Радху Кармакар. Художник Суреш Савант. Композитор Равиндра Джайн.
Роли исполняют: Дивья Рана, Раджив Капур, Саид Джаффри, Раза Мурад, Гита Сиддартх, Трилок Капур, Камаль Дип, Кулбхушан Кхарбанда, Вишва Мехра, Ракеш Беди и другие.
«Семь самураев», 16 ч.
Производство «Тохо» (Япония).
Авторы сценария Акира Куросава, Синобу Хасимото, Хидэо Огуни. Режиссер Акира Куросава. Оператор Асаити Накаи. Художник Такаси Мацуяма. Композитор Фумио Хаясака.
Роли исполняют: Тосиро Мифунэ, Такаси Симура, Кэйко Цусима, Юкико Симадзаки, Ёсио Цутия, Каматари Фудзивара, Дайсукэ Като, Исао Кимура, Минору Тиаки, Сэйдзи Миягути, Ёсио Инаба и другие.

Иллюзион

«Цирк». Режиссер *Чарльз С.Чаплин,* США, 1928



«Звенигора»
Режиссер Александр Довженко
СССР. 1928

Цена 1 р. 30 к. Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО 4/88

Ежемесячный журнал
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии
и Союза кинематографистов СССР
Основан в 1931 г.